Marqués de Santillana

Poesías completas

I

Edición, estudio y notas de Miguel Angel Pérez Priego

CLÁSICOS

POESÍAS COMPLETAS

I

Marqués de Santillana

Poesías completas

I

Edición, estudio y notas
de
MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO

Alhambra

Primera edición, 1983

© EDITORIAL ALHAMBRA, S. A.
R. E. 182
Madrid-1. Claudio Coello, 76

Delegaciones:

Barcelona-8. Enrique Granados, 61
Bilbao-14. Doctor Albiñana, 12
Granada. Pza. de las Descalzas, 2
La Coruña-5. Pasadizo de Pernas, 13
Madrid-2. Saturnino Calleja, 1
Oviedo-6. Avda. del Cristo, 9
Santa Cruz de Tenerife. General Porlier, 14
Sevilla-12. Reina Mercedes, 35
Valencia-3. Cabillers, 5
Zaragoza-5. Concepción Arenal, 25

México
Editorial Alhambra Mexicana, S. A.
Avda. División del Norte, 2412
03340 México, D.F.

n c 13020310

Cubierta: Antonio Tello

ISBN 84-205-0997-3

Depósito legal: M. 27.707 - 1983

Papel Alborán
Papelera del Mediterráneo, S. A.

Impreso en España - Printed in Spain

Tordesillas, O. G., S. A. - Sierra de Monchique, 25 - Madrid-18

ÍNDICE

Capítulos *Páginas*

ESTUDIO PRELIMINAR

POESÍAS COMPLETAS

SERRANILLAS, CANTAR, «VILLANCICO»

ESTUDIO PRELIMINAR

I. EL POETA Y EL TEXTO: SELECCIÓN DE OBRAS Y VARIANTES DE AUTOR

Uno de los aspectos más sorprendentes de la actividad creadora del Marqués de Santillana es, sin duda, la actitud reflexiva que manifiesta el autor, no sólo ante el fenómeno poético en abstracto, sino también, y sobre todo, ante el propio texto literario. Efectivamente, aparte de su conocida preocupación teórica por la poesía, expuesta en escritos como el *Prohemio e carta,* el prólogo a los *Proverbios* o la *Carta* a doña Violante de Prades, el estudio atento de la transmisión de su obra descubre a un Santillana insólitamente preocupado por la fijación definitiva de sus textos. Preocupación que le lleva tanto a ejercer una meditada selección de su obra y a eliminar parte de ella, como a someter lo dado por bueno a una afanosa labor de lima y corrección.

Conocemos, en efecto, diversas ocasiones en que a lo largo de su vida Santillana cuidó de recopilar su producción literaria [1]. Una de las primeras fue en 1443 ó 1444, con destino a doña Violante de Prades, condesa de Módica y de Cabrera. A esta noble dama catalana, admiradora de su poesía, don Íñigo envía juntos la *Comedieta de Ponza,* los *Proverbios* y un grupo de *Sonetos* «que agora nuevamente he començado a fazer al itálico modo», precedido todo de una breve *Carta* en prosa [2]. Por lo que parece, se trataba así de

---

[1] Rafael Lapesa, cuyo magistral estudio *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Madrid, 1957, ha guiado en todo momento el desarrollo y realización del presente trabajo, enumeró ya esas ocasiones en la difusión de la obra de Santillana (p. 281).

[2] Vid. el texto de la *Carta* en *D. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, La Comedieta de Ponza,* ed. Maxim. P. A. M. Kerkhof, Rijksuniversiteit te Groningen, 1976, pp. 505-519.

una compilación selectiva y parcial, dirigida a una también selecta conocedora de la obra ya difundida de Santillana y a quien éste desea ofrecer ahora otras creaciones más nuevas y de diferente cuño poético: la *Comedieta*, compuesta a comienzos de 1436 pero nunca divulgada [3]; los *Proverbios*, de 1437; y algunos sonetos —de seguro, los diecisiete primeros de la serie—, forma poética que venía ensayando desde aproximadamente 1438. Esta compilación enviada a doña Violante no ha llegado directamente hasta nosotros, pero con toda probabilidad fue vertida, desde alguna copia que desconocemos, a los cancioneros *Mi*, *Ph*, *Pa* y *Pe* [4], donde aparecen aquellos mismos poemas formando agrupación uniforme e incluso, en los dos primeros, también la *Carta* en prosa.

Poco tiempo después, entre 1445 y 1449 [5], volvió Santillana a reunir un cuerpo orgánico de textos. En esta ocasión, el destinatario es el joven condestable don Pedro de Portugal, quien se había interesado por sus «dezires e cançiones». Santillana, que por entonces aspiraba a una poesía más grave y trascendente que las «cosas alegres e jocosas de la edad de juventud», accede sin embargo a satisfacer la demanda del joven poeta y le envía un «pequeño volumen» de canciones y decires que hace copiar de distintos cancioneros e incluso ordena cronológicamente: «de unas e otras partes e por los libros e cançioneros agenos fize buscar e escrevir por orden, segund que las yo fize, las que en este pequeño volumen vos enbío» [6]. Sería, pues, éste un pequeño florilegio formado sustancialmente por las composiciones más juveniles y cortesanas del autor, «obretas» que no ha cuidado de reunir hasta ahora por no considerarlas todas dignas de «memorable registro», y al que acompaña de un *Prohemio e carta* donde expone su actual y más madura concepción

---

[3] Sobre la fecha de la *Comedieta*, vid. R. Lapesa, ob. cit., pp. 137-39.

[4] Cf. el capítulo de «Las fuentes textuales» en el presente estudio preliminar.

[5] Esto es: por una parte, después del viaje de don Pedro a Castilla en 1445, y cuando éste, nacido en 1429, ya podía haber compuesto «algunas gentiles cosas» poéticas a que alude Santillana en el *Prohemio;* y, por otra, antes de la muerte del duque de Coimbra, en 1449, a quien don Íñigo menciona todavía vivo.

[6] «Comiença el prohemio e carta quel marqués de Santillana enbió al condestable de Portugal con las obras suyas», ed. de Luigi Sorrento, «Il *Proemio* del Marchese di Santillana», *RHi*, LV, 1922, pp. 18-49.

de la poesía. Ignoramos también en este caso qué fue de aquella recopilación. En la biblioteca del condestable existía un manuscrito, todo en verso y rotulado en la cubierta «El Marqués de Santillana», que bien pudiera corresponderse con aquel «pequeño volumen», pero que, al no haberse conservado tampoco, hace imposible su identificación[7].

La ocasión más importante en que Santillana acomete esa tarea de fijación textual se le presenta en los últimos años de su vida, también a requerimiento de un destinatario particular, pero movido el autor por más ambiciosos y decisivos fines. Esta vez el proyecto es conjuntar todo un *Cancionero* de su obra, dirigido a su sobrino Gómez Manrique, poeta ya consagrado y maduro, que se lo había solicitado en unas coplas:

> Lo qual mi cobdiçia non faze menor
> de haver vuestras obras en un *Cançionero,*
> siquiera por ser dellas pregonero,
> pues que le sea pequeño favor[8].

En su respuesta, Santillana se siente halagado por la demanda y hasta parece acariciar la idea de que Manrique em-

[7] «*Item,* altre *libre* de forma de full, scrit en pergami, posts cubertes de cuyro empremtades, ab quatre gafetts, quatre scudets tots dargent, intitulat en la cuberta, *el marques de Sanctillana,* es tot cobles rimades, e feneix en la penultima carta *e muy fertiles riberas*» (núm. 86 del Catálogo de la biblioteca del Condestable, publicado por Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Tragedia de la insigne reina doña Isabel,* Coimbra, 1922, p. 141). El verso «e muy fértiles riberas» pertenece, sin embargo, al *Bías contra Fortuna,* copla 169, lo cual viene a poner dudas ya sobre el carácter del cancionero enviado por Santillana —que no contendría, por tanto, sólo las canciones y decires—, ya sobre la identificación de este «libre» con aquel cancionero. De todos modos, cabe la posibilidad de que el *Bías,* compuesto en 1448, y quizá algún otro poema más, hubieran sido hechos copiar por don Pedro a continuación de los poemas que antes le había remitido el marqués, y más tarde hubiese sido todo encuadernado en un único volumen.

[8] «Gómez Manrique al Marqués de Santillana» y «Responde el Marqués de Santillana a Gómez Manrique», en *Sd* fols. 1v-4v. Esas mismas «Coplas suplicando que le diese un cancionero de sus obras» y la «Respuesta» de Santillana se han conservado también en los cancioneros de Gómez Manrique —en el de la Biblioteca Nacional y en el de Palacio— y en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo.

prenda con sus versos una labor de glosa y comento, al igual que se hacía con los grandes modelos literarios:

> E pues que vos plaze fazerles honor,
> resçebid mis obras, docto cavallero;
> fazedles tal glosa qual de vos espero,
> por tal que vos llamen buen comentador [...]
> El qual se vos da, non menos de grado
> que a muy caro fijo, amado pariente:
> corregidlo, como quien dello más siente,
> si lo fallaredes corrupto e menguado.

A tal fin, y durante un cierto tiempo [9], don Íñigo hubo de tomarse la tarea de conjuntar todos sus escritos en una suerte de obra total y definitiva, en la que da por buenos casi todos los textos que hoy conocemos, pero de la que deja fuera otros muchos dispersos en cancioneros ajenos, al tiempo que somete una buena parte de los admitidos a una atenta labor de corrección y enmienda. Hemos de pensar que de todo ello surgiría un definitivo cancionero de autor, elaborado en su propio escritorio y dispuesto por él mismo, de donde proceden la cuidada copia que envía a Gómez Manrique y que se nos ha conservado en el cancionero *Sd*, todavía supervisada por él y con toda probabilidad ultimada en 1456 [10], así como, a través de otra copia interpuesta que

[9] En sus versos Manrique hace reiteración de su demanda («Merçed de las quales vos he demandado / e agora vuelvo a la demandar»), en tanto que Santillana excusa la tardanza en su respuesta («Si mi Cançionero se vos ha tardado, / non fue la causa quererlo tardar»).

[10] El cancionero *Sd* se abre con el citado intercambio de coplas, ostenta el lema del marqués «Dios e vos» y es una muy cuidada copia, que Amador de los Ríos describió en los siguientes términos: «Está escrito en papel y vitela con sumo esmero; hállase exornado de ricas y vistosas iniciales de colores, con las armas, mote y divisa del autor, y muestra en frecuentes correcciones interlineales que, o hubo de cotejarse después de escrito con un original seguro, o corregirse por mano inteligente y conocedora de las obras en él contenidas» (*Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana*, Madrid, 1852, p. CLIX). El propio Amador aventuró la fecha de 1456, debido a que la composición a Nuestra Señora de Guadalupe (fols. 191r-192r) data de 1455 según el cancionero *Ma* («El Marqués de Santillana a Nuestra Señora de Guadalupe quando fue a romería en el año de cinquenta e çinco»). Debe añadirse también que el soneto XXXII, «Roma en el mundo e vos en España», es de ese mismo año (*Ma*: «Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de la ciudad de Sevilla quando él fue a

incluiría aún poemas posteriores a esa fecha [11], el cancionero *Ma*, copiado ya en el siglo XVI y que es seguramente el que poseyó Argote de Molina [12].

Ambos cancioneros, *Sd* y *Ma*, descendientes de un antígrafo común —aquel supuesto cancionero de escritorio—, poseen prácticamente el mismo número de composiciones [13] y con las mismas variantes respecto de las versiones —sin duda, más primitivas— que nos han transmitido los demás cancioneros conservados. Fuera de los folios de ambos quedan, en efecto, un nutrido número de piezas que, sin embargo, nos han llegado dispersas en los cancioneros colectivos

---

ella en el año de çincuenta e çinco») y que al mismo suceso y año corresponde la breve copla que dedica Juan de Mena a Santillana, «Muy alegre queda Tetis...», que es precisamente la composición con que se cierra el cancionero. Posteriores a esa fecha deben ser los seis sonetos sacros (del XXXVII al XLII) que ya no recoge *Sd*, pero que aún debieron de engrosar el cancionero de escritorio, de donde los transcribiría la copia de que ha partido *Ma*.

[11] Los seis sonetos citados en la nota anterior. Que *Ma* parte de una copia interpuesta —que además no puede ser *Sd* dadas las diferencias que vamos comentando— queda claro por las varias advertencias del copista en el texto, la más explícita de las cuales se halla en el fol. 91: «Hasta aquí qu'es la penultima hoja está todo el libro de una misma letra buena para aquel tiempo. Las letras maiusculas illuminadas, una hoja en papel y otra en pergamino. Lo que sigue está de otra muy diferente letra mala y a lo que pareçe escrita en otro tiempo que lo pasado y también ay rastro de faltar algunas hojas.»

[12] Como es sabido, Argote habla en su *Discurso sobre la poesía castellana* (1575) de un «libro de Sonetos y canciones del marqués da Santillana, que yo tengo». Pero todavía es más preciso cuando vuelve a mencionarlo en su *Nobleza de Andaluzía* (1588): «hizo en el principio de su Cancionero un excelente discurso de la antigüedad de la Poesía». Ciertamente, el único cancionero que lleva al frente ese discurso —el *Prohemio e carta*— es el *Ma*.

[13] Las diferencias se reducen a que *Ma* no incluye las coplas intercambiadas con Gómez Manrique que, sin embargo, son las que abren el cancionero *Sd*, y a que, por falta de algunos folios en el original que copia, omite alguna composición (como la serranilla VIII) o recoge fragmentariamente otras (serranillas III, IV y VII). En *Sd*, por su parte, faltan los seis últimos sonetos, que hubieron de componerse cuando aquél ya había sido cerrado, y hay también algunas lagunas en el interior por la pérdida de algún folio antes de ser encuadernado el libro (falta, por ejemplo, el decir núm. 35 y está muy incompleta la *Querella de Amor*). Donde sí difieren bastante es en la ordenación de los textos, que en *Ma*, sobre todo su segunda parte, parece responder más a criterios temáticos.

de la época. Tales: las dos serranillas en colaboración (las que aquí se editan con los núms. 9 y 10), el «Cantar a sus fijas» (núm. 11), el «Villancico» (núm. 12)[14], siete canciones (los núms. 22 a 28 de la presente edición), las tres coplas «esparsas» (núms. 29, 30 y 31), tres decires líricos (núms. 40, 41 y 42), los dos decires narrativos breves (núms. 43 y 44) y otro decir más extenso pero no muy logrado artísticamente (núm. 46)[15]. Como se advierte, pues, al fijar definitivamente su obra, según revelan los cancioneros *Sd* y *Ma*, Santillana selecciona con cierto cuidado los textos y prescinde de un considerable número de ellos. Esa selección afecta sobre todo a los poemas menores, a aquellas composiciones que, según su expresión en el *Prohemio*, no eran «así bien formadas y artizadas que de memorable registro dignas parezcan».

No menos importante que ese criterio selectivo adoptado ante los textos es la labor de corrección a que muchos de ellos son sometidos, llegando alguno a transformarse en una nueva versión, fenómeno que en más de una ocasión ha sido intuido por la crítica. Mario Schiff, por ejemplo, aunque sin excesivo acierto, consideraba las *Coplas contra don Alvaro* como «une première rédaction du *Doctrinal*»[16]. Menéndez Pidal creía advertir la doble redacción entre el *Cantar* y el *Villancico*, y formulaba esta sagaz observación:

> la segunda forma que el Marqués daba a sus asuntos es la verdaderamente perfecta; y es también la forma divulgada, pues el Marqués cuidaba de que circulasen sus poesías en la forma posterior y definitiva, por lo cual quedó la forma primera relegada a raros Cancioneros[17].

---

[14] Sobre los problemas de autoría, vid. las notas correspondientes al texto que editamos.

[15] Lo mismo sucede con varias composiciones de circunstancias (como las preguntas «El que a la nieta de Egeo» y «Grand retórico eloqüente», los versillos intercambiados con Mena, «Subí acá, Joan de Mena», o los que comienzan «Seguilde que va herido», pertenecientes a un poema colectivo), con el *Deçir contra los aragoneses*, con las *Coplas contra don Alvaro* y con la *Oraçión*. Todos ellos serán editados y comentados en el segundo volumen de esta obra.

[16] M. Schiff, *La bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905, p. LXXIX.

[17] R. Menéndez Pidal, «Poesías inéditas del Marqués de Santillana», en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, 1941, p. 115. En realidad,

Lapesa, por su parte, observa también y más legítimamente segunda redacción en algún poema aislado, como el *Triunphete de Amor*[18].

Si no siempre casos de doble redacción, lo que sí podemos constatar, al confrontar los textos definitivos de *Sd* y *Ma* con los de los demás cancioneros, es la existencia de una muy nutrida serie de «variantes de autor»; esto es, la presencia de numerosas lecciones características y comunes en ambos códices —y por tanto en su antígrafo, como dijimos, dispuesto por el propio Santillana— que, sin embargo, no se registran en ninguna de las otras fuentes de la tradición manuscrita. En este caso, al contrario de lo que ocurría con la selección de obras, los textos más afectados son precisamente los «poemas mayores», los más estimados y cuidados por el poeta. Efectivamente, apenas si aparecen algunas variantes de este tipo en las serranillas, las canciones y los decires líricos: únicamente la serranilla VI, si admitimos que la versión que circuló en pliegos sueltos en una primera redacción, y el decir núm. 36 («Non punto se discordaron») presentan claras lecciones separativas. También escasean, como veremos, en los sonetos. Pero donde, en cambio, se hacen muy frecuentes y numerosas es en los decires narrativos: en la *Querella*, en la *Visión* y, sobre todo, en el *Triunphete*, el *Sueño* y el *Infierno de los enamorados*.

Sin pretender aquí otra cosa que una somera aproximación a este singular y complejo fenómeno, nos limitaremos a señalar algunas de sus notas más características. En primer lugar, hemos de decir que estas «variantes de autor» que ofrece la obra santillanesca responden a motivaciones muy diversas y no implican necesariamente una mayor perfección de la versión última y corregida[19]. En el decir a doña

---

como veremos, la que más se divulga es la primera redacción, en tanto que la definitiva apenas sale de los cancioneros de escritorio.

[18] R. Lapesa, ob. cit., p. 116, n. 40.

[19] Nos parece muy al caso la observación de Mario Fubini a propósito de los planteamientos generales que deben regir la «critica delle varianti»: «lo studio delle correzioni, non dovrebbe proporsi tanto un raffronto puntuale di singole espressioni a conferma dell'eccellenza del testo più maturo [...] quanto la considerazione della tendenza o delle tendenze che si fan palesi con quelle correzioni nel lavoro dello scrittore, e quindi il riconoscimento del carattere o di alcuni caratteri dell'opera sua» (*Critica e poesia*, Roma, 1973, p. 58).

Juana de Urgel (núm. 36), por ejemplo, que presenta una clara reelaboración de su primera copla:

Non punto se discordaron	Non punto se discordaron
fortuna e naturaleza,	*el çielo* e naturaleza,
donzella, quando criaron	*señora,* quando criaron
vuestra *perfecta* belleza	vuestra *plaziente* belleza,

la variante del segundo verso no indica más que la preferencia tardía de Santillana por un sintagma alternativo con que formular el *topos* de «la dama como obra maestra de la divinidad», que seguramente deriva de la lectura de Petrarca y que él mismo ya utiliza en el soneto I (vid. las notas correspondientes a ese soneto); las otras variantes obedecen a una pura razón histórica: el cambio de estado de doña Juana, quien, tras enviudar del conde de Foix —casamiento que celebra la primera redacción—, volvió a contraer matrimonio en 1444.

En los sonetos, que ciertamente no abundan en este género de variantes, casi siempre se trata de simples lecciones alternativas, las cuales indican una cierta preferencia personal por un determinado sintagma (soneto I: «el *tiempo* e ora que tanta belleza» = «el *punto* e ora...», ambas expresiones procedían de Petrarca, pero la segunda parece consolidarse más en el gusto de Santillana, que vuelve a usarla en el soneto IX) o por un vocablo (VI, v. 6: «dura» = «tura»), recomponen una rima (I, v. 7: «tristeza» = «tristura», para rimar con «fermosura») o mejoran un endecasílabo (V, v. 3: «segund tu santo ánimo benigno» = «segund tu ánimo santo benigno»; XIX, v. 13: «solo es Betis quien tiene poder» = = «solo Guadalquevir tiene poder»). Menos frecuentes son las que corrigen la alusión a una fuente culta (XII, v. 8: «nin fizo Dido, nin Danne Penea, / de quien *Omero* grand loor esplana» = «de quien *Ovidio* grand loor esplana») o hacen más lógico y coherente el sentido (XVII, v. 11: «maguer que flablaron» = «maguer que callaron»).

En el *Sueño* (núm. 51) son también muy numerosas las variantes alternativas:

v. 23:	
e mi *coraçón plagado*	e mi *pecho foradado* (expresión que asimismo prefiere en *Infierno*, v. 451: «cada qual era ferido / en el pecho muy llagado» = «en el pecho e foradado»),
v. 135:	
e destruyes tu *alvergada*	e destruyes tu *morada*
v. 262:	
anula su *señorío*	anula su *poderío*
v. 433:	
las enseñas demostradas	*e las hazes* demostradas
v. 468:	
del çáfiro congelada	*de los vientos* congelada;

alguna vez la variante introducida parece responder a un deseo de elevar poéticamente la expresión:

v. 224:	
alegre cara mostrando	*ledo semblante* mostrando,

pero también es frecuente el caso contrario:

v. 82:	
mis altos *comidimientos*	los mis altos *pensamientos*
v. 452:	
con tan *inica* ardideza	con tan *estrema ardideza.*

Otras veces precisa más correctamente una alusión culta:

v. 47:	
segund lo cuenta *Maneo*	segund lo canta el *Anneo* (Marco Anneo Lucano, deformado en la primera versión por mala interpretación de la abreviatura M. Anneo),

o revela la vacilación del poeta ante la fuente, como ocurre en la copla VII:

El adverso de Phitón [...]	El adverso del Phitón [...]
acatando en Escorpión	*e iva contra el León*
su luçífera corona,	su luçífera corona,
discurriendo por la zona	discurriendo por la zona
a la parte de aquilón.	*por pasar al Escorpión,*

donde Santillana trata de imitar un pasaje de Lucano cuajado de oscuros conceptos astronómicos (vid. las notas al texto que aquí editamos), que no acaba de entender y ante el que titubea confundiendo en ambas ocasiones a Febo (el Sol) y a Gradivo (Marte) y los movimientos astrales que Lucano atribuye a cada uno de ellos.

Aún más difícil de explicar, en este mismo poema, es la omisión de varias estrofas que se hallaban en la versión primitiva (dos tras la XLVIII, una tras la L, otra tras la LXV y dos a continuación de la LXVI). Ninguna de ellas aparece efectivamente en *Sd* ni en *Ma*, pero su eliminación no deja de mermar algo la consistencia argumental del poema, en especial la de las coplas LXV' y LXVI', que afectan directamente al desenlace de la batalla en que Diana es vencida por Cupido. Las demás, en cambio, afectan poco al hilo narrativo de la obra y pueden explicarse como voluntarias abreviaciones del autor: la LXV" repite el *topos* de lo indecible formulado ya en la copla LXV; la L' forma parte de una serie de coplas enumerativas sobre los héroes troyanos, susceptibles de ser reducidas o amplificadas; la XLVIII' y la XLVIII" son dos coplas comparativas en la presentación de los ejércitos de Diana, que también podrían ser perfectamente suprimidas. Fiel al principio de la *abreviatio* formulado en la copla XLVII («Abreviando mi tractado, / non descrivo sus factiones, / ca largas definiçiones / a pocos vienen en grado»), al fijar definitivamente su poema, y buscar tal vez, como veremos, su uniformidad con el *Infierno*, bien pudo Santillana decidir la eliminación de algunas digresiones y partes enumerativas, e incluso plantear un desenlace más esquemático y precipitado, sin que a pesar de todo se resintiera gravemente el sentido de lo obra.

El caso más llamativo de estas variantes de autor, que aquí afectan a todo el sistema del texto y acaban convirtiéndolo en una auténtica nueva versión, es el que presenta el *Triunphete de Amor*. En esta obra son, en efecto, muy significativas las diferencias entre el texto de los cancioneros colectivos y el de *Sd* y *Ma*, fundamentalmente en los siguientes lugares[20]:

[20] Hay también diversas variantes alternativas, que no nos interesa tanto entrar a considerar ahora; así, v. 32: «de goldres llenos

— el título indicado en la rúbrica, «tractado», «dezir», «coplas», ha pasado a ser el de «El triunphete de Amor»;

— los vv. 7-8: nin *Valerio* que escrivió
la grand estoria romana,

presentan ahora esta nueva lectura:

nin *Petrarcha* qu'escrivió
de triunphal gloria mundana,

— las coplas XI-XII (en menor medida, las XVII-XVIII) han sido objeto de notables alteraciones:

Allí vi a Magno Ponpeo
e a Çipión el africano,
Menbrot, Nino, Perseo,
Paris, Étor el troyano,
Aníbal, Ulpio, Trajano
Archiles, Pirro, Jasón,
Ércoles, Craso, Sansón,
Çésar e Otaviano.
Vi al sabio Salamón,
Uclides, Séneca e Dante,
Aristótiles, Platón,
Virgilio, Oraçio amante,
al astrólogo Atalante
que los çielos sustentó,
segund lo representó
Naso metaforizante.

Vi Çésar e vi Ponpeo,
Anthonio e Octaviano,
los çentauros e Perseo,
Archiles, Paris troyano,
Aníbal, de mano en mano
con otros que Amor trayó
al su yugo e sometió
agora tarde o tenprano
Vi David e Salamón
e Jacob, leal amante,
con sus fuerças a Sansón
e Dalida más puxante;
de los christianos, a Dante,
vi Tristán e Lançarote
e con él a Galeote,
discreto e sotil mediante.

Todo hace pensar, en consecuencia, que el poema estaba concebido originariamente —en la redacción de los cancioneros colectivos— como una simple visión del poderío del amor y del cortejo de personajes ilustres (los «reyes nin emperadores», «dueñas dignas d'onores», «poetas nin sabidores», de la copla X) doblegados por Venus y Cupido. Sin embargo, la lectura reciente y más atenta de los *Trionfi* de Petrarca determinaría que Santillana tratara de aproximar su obra al modelo italiano. De ahí, el cambio de título en

de flechas» = «de trosas llenas de flechas»; v. 67: «de me tornar responsión» = «a definir responsión; v. 111: «más clara que non la zona» = «cándida como la zona»; v. 118: «arreantes» = «galantes»,

clara dependencia del modelo, la enmienda de los vv. 7-8 con la expresa mención de Petrarca, y la nueva ordenación del cortejo de personajes, ahora tomados todos del *Triumphus Cupidinis* y reducidos únicamente a los que poseían probada condición de amantes famosos (en la antigüedad, en la Biblia o en las leyendas medievales).

Todo lo hasta aquí expuesto nos descubre ciertamente a un Santillana preocupado por su obra, la cual con reiteración selecciona, corrige y enmienda. La improvisación, el desaliño, tantas veces manifiestos en los versificadores cancioneriles y cortesanos, no son precisamente las pautas que rigen los hábitos de nuestro poeta, cuya disposición, al decir de Mena, era siempre «contra d'aquello que bien non se faze, / amigo de cuanto se deve fazer». No obstante, sería excesivo entender que esos comportamientos hacen de Santillana un poeta moderno que concibe el poema como una tarea viva y nunca acabada. Evidentemente, Santillana no es un poeta puro, ni siquiera un puro poeta, como quizá estuvo más cerca de serlo su contemporáneo Juan de Mena. Lo que, a nuestro entender, más bien revela esa actitud ante el propio texto son las vacilaciones —por lo demás, no las únicas en la vida y en la obra del señor de la Vega— de un afanado poeta que ensaya, tantea, busca caminos y formas, pero no acaba de definir una poética; de un poeta, como lo vio Fernando de la Torre, de «alteza de ingenio e industria sotil» pero falto de «cantidad de letras», por las que noble y permanentemente se desvela, pero ante las que también se muestra siempre inseguro e insatisfecho.

II. LAS SERRANILLAS

A pesar de la ya comentada tibieza que Santillana manifiesta hacia sus composiciones menores y más ligeras, las serranillas fueron un género al que se sintió más apegado y tuvo siempre en mayor estima. Prueba elocuente es la continuidad con que lo cultiva (por lo menos, de 1429 a 1440, según las fechas que pueden inferirse) y, sobre todo, el hecho de que no deje de incluir tales poemas cuando recopila definitivamente su obra (en el cancionero *Sd* aparecen recogidas, en efecto, las ocho serranillas individuales, y únicamente quedan fuera las dos en colaboración). Por contra, lo sorprendente resulta que sea precisamente allí donde aparezcan y, en cambio, no las hayan recogido apenas los cancioneros colectivos de la época (sólo *Sc* la III y las dos en colaboración, y *Sx* un fragmento de la X).

Tal vez la ligereza y ocasionalidad del género, cuya ejecución y divulgación se produciría sobre todo de forma oral y cantada, facilitó el que esas piezas quedaran fuera de las compilaciones poéticas cortesanas y, como sugiere Lapesa, «acaso fueran tan conocidas que los compiladores no creyeran necesario transcribirlas» [1]. De todos modos, lo que es indudable es que alcanzaron alto grado de difusión y popularidad. En ese sentido, además de servir de modelo a poetas como Carvajal, Fernando de la Torre o Pedro de Escavias, que continuaron cultivando el género [2], hay evidencia de que

---

[1] R. Lapesa, «De nuevo sobre las serranillas de Santillana», en *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez*, II, Cieza, 1978, pp. 43-50.

[2] Vid. R. Lapesa, *La obra literaria...*, cit., pp. 284-287. La obra de Carvajal ha sido editada y estudiada por Emma Scoles, *Carvajal, Poesie*, Roma, 1967; el *Cancionero* de Fernando de la Torre fue editado por A. Paz y Melia, Dresden, 1907; la «Serrana» de Pedro de

muchas de ellas circularon sometidas a distintos procesos de glosa y reelaboración. Tal sucedió señaladamente con la serranilla VI, *La moça de Bedmar*, que en el siglo XVI todavía era recogida por Argote de Molina en su *Nobleza de Andaluzía* y glosada por Gonzalo de Montalbán, glosa que corrió en pliegos sueltos y *ensaladas*, y hasta fue rehecha a lo divino[3]. También la II, *La vaquera de Morana*, tuvo su glosa en las muy difundidas «Coplas de Antón, vaquero de Morana» que aún inspirarían a Lope de Vega en su comedia *El vaquero de Morana*. Y es muy probable que la serranilla V, la de Menga de Mançanares, que no permitía andar por sus dominios «vaquero / nin pastora nin serrana, / sinon Pascual de Bustares», llegara a popularizarse y los protagonistas dejaran sus nombres en «Menga la del Bustar» o «del Boscar», que se menciona en dos composiciones de serrana del «Cancionero musical de Palacio» *(MPc)*[4].

También sintomático es el cuidado con que Santillana ordena su colección de serranillas. Tal y como aparecen en el cancionero *Sd*, los textos siguen una gradual sucesión cronológica, además de una alternancia equilibrada de motivos estilísticos[5], para cerrarse la serie con una serranilla de

Escavias se encuentra en el cancionero *OC* y fue editada por F. R. Uhagón; serranas de Diego Hurtado de Mendoza, Francisco Bocanegra y Mendo del Campo se hallan en el cancionero *Sc*, y varias anónimas en *MPc*. Un estudio de conjunto y una antología fragmentaria del género puede verse en Jeanne Battesti, «Tipología del encuentro en la serranilla medieval», en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau*, Aix-en-Provence, Université de Provence, I, 1978, pp. 405-442.

[3] Vid. las notas correspondientes al texto en la presente edición.

[4] Cf. J. Romeu Figueras, «Introducción» a su ed. del cancionero, p. 66 y p. 68, n. 21.

[5] «Por otra parte, el orden de las serranillas en los manuscritos obedece también a conveniencias de disposición, con equilibrada alternancia de los distintos subgéneros, formas métricas y tipos de desenlace. La serie se abre con dos serranillas a la manera tradicional y en octosílabos, a las que siguen dos pastorales hexasilábicas; vienen después otras dos tradicionales y octosilábicas, la [5] y la [6], con las que contrasta la [7] pastorela en hexasílabos; por último, la [8] recapitula el ciclo. Si nos guiamos por el desenlace de cada aventura, vemos que el autor procuró balancear éxitos y fracasos, poniendo como fiel dos composiciones de final ambiguo: [1), logro; [2], rechazo; [3], suspensión admirativa; de nuevo [4] y [5], logro; [6] y [7], rechazo, y [8], suspensión admirativa. Cuando se suceden dos poemas octosilábicos y tradicionales, uno termina en conquista o avenencia, el otro en repulsa, ya sea violenta, ya cortés: así se contraponen

recapitulación (VIII) que toma como referente precisamente a las serranillas anteriores:

> Yo loé las de Mocayo
> e sus gestos e colores,
> de lo qual non me retrayo,
> e la moçuela de Bores;
> pero tal filosomía
> en toda la Sumontana
> cierto non se fallaría,
> nin fue tan fermosa Yllana [...]

Las serranillas constituyen, pues, un auténtico ciclo poético, cuyas circunstancias de composición nos son, además, relativamente bien conocidas. Todas ellas, en efecto, guardan relación con andanzas viajeras o militares de don Íñigo López: *La serrana de Boxmediano* (I) y *La vaquera de Morana* (II), que tienen por escenario las sierras del Moncayo, corresponden a su campaña en Ágreda como frontero, en 1429; *Yllana, la serrana de Loçoyuela* (III) se encuadra en uno de sus viajes a Buitrago, seguramente al regreso del Moncayo a fines de 1429 o principios de 1430; *La serrana de Bores* (IV), ambientada en la comarca santanderina de la Liébana, surge del viaje que emprende en 1430 a aquellos valles patrimoniales; *Menga de Mançanares* (V) evoca probablemente una de sus estancias en el Real entre 1430 y 1438; *La moça de Bedmar* (VI) tiene su localización en la provincia de Jaén, tierras que recorrió en 1438 durante su campaña de Huelma y Bexis; en esa misma ocasión pudo recorrer la comarca de la Sierra, en la provincia de Córdoba, donde se ambienta *La vaquera de la Finojosa* (VII), aunque también puede corresponder a su convalecencia cordobesa en 1431; por último, *La moça lepuzcana* (VIII), localizada en tierras de Álava, hubo de escribirla en 1440, cuando viaja a la frontera de Navarra para recibir a la princesa doña Blanca. En cuanto a las dos serranillas en colaboración, una con Rodrigo Manrique, comendador de Segura, y Pedro García de

el [1] y el [2], el [5] y el [6]. Si en dos poemas consecutivos consigue el caballero a la muchacha o ésta rehúsa mesuradamente, uno es pastorela hexasilábica y otro octosilábico y tradicional, o a la inversa: véanse las parejas formadas por [4] y [5], [6] y [7]» (R. Lapesa, «De nuevo sobre las serranillas...», art. cit., pp. 46-47).

Herrera, señor de Pedraza (IX), y la otra con Gómez Carrillo de Acuña (X), es muy probable que fueran compuestas con ocasión de las justas celebradas en Madrid en 1433, o de las celebradas en Valladolid en 1434 —de ambas fue mantenedor don Íñigo y a ambas concurrieron aquellos caballeros—, y quizá tras el paso de esos participantes por tierras de Buitrago, que eran señorío de López de Mendoza.

Cuando Santillana escribe sus serranillas, el género se encontraba ya bien consolidado. En primer lugar, existía la práctica cortesana y aristocrática de los cantares o narraciones de aventuras serranas al regreso de un viaje y como divertimiento palaciego. Esas circunstancias son, sin duda, las que impondrían el carácter lúdico, jocoso y apicarado[6] con que aquellos relatos referían el encuentro con la pastora o serrana, carácter que, por cierto, está ya bien reflejado en un decir de Pero Ferrús, a comienzos de siglo, dirigido a Pero López de Ayala y en el que le incita burlonamente a gustar de los placeres que brinda el viaje serrano:

las dueñas non son villanas
nin se pagan de las luchas [...]
  El frío que mal queredes
las faze ser coloradas,
blancas, ruvias y delgadas,
las quales vos nunca vedes,
sinon las feas montesas
que están tras las artesas,
cuyas luchas vos tenedes.
  E si vos afloxa el correo,
la tierra muy abastada
fallaredes vos menguada
e bibredes a grant deseo;
tal virtud ha la moneda:
cara triste faze leda
e apuesto al muy feo[7].

[6] Cf. la definición del género que ya ofrecían las *Leys d'Amor*: «Pastorela [...] deu tractar d'esquern per donar solas. E deu se hom gardar en aquest dictat maiormen, quar en aquest se peca hom mays que en los autres, que hom no diga vils paraulas ni laias, ni procezisca en son dictat a degu vil fag; quar trufar se pot hom am femna e far esquern la un a l'autre, ses dir e ses far viltat o dezonestat» (R. Nelli y R. Lavaud, *Les troubadours*, Bruges, 1965, p. 620).

[7] *Cancionero de Baena*, ed. J. Mª Azáceta, núm. 305, II, pp. 661-669.

Esta práctica y condición cortesana del género [8] es la que también explica la composición colectiva de algunos de estos poemas, como las serranillas IX y X de Santillana, y su ejecución ante un auditorio palaciego, al que en ocasiones se dirige expresamente el poeta (IV, vv. 9-10: «que más que la llama / queman, *amadores*»; vv. 16-17: «qual nunca vi dama, / nin otra, *señores*»; VIII, vv. 11-12: «qual tod' onbre la querría, / non *vos* digo por hermana»), lo que asimismo les confiere un cierto tono confidencial y cómplice (tal familiar complicidad es la que justifica la serranilla de recapitulación, donde los encarecimientos dirigidos a la *Moça lepuzcana* se hacen por medio de la refencia a las serranas que antes había cantado el poeta y que conocería su auditorio). También denuncia vínculos palaciegos la forma métrica empleada por Santillana, que no es otra que la de la canción cortés con pie, desarrollo y vuelta, y con las mismas posibilidades y realizaciones combinatorias de sus elementos rítmicos.

Por otra parte, confluyen en las serranillas del Marqués las dos formas principales del género en la tradición medieval [9], esto es, el modelo más bien idealizante de la pastorela

[8] La condición cortesana y aristocrática de la pastorela medieval es un hecho hoy comúnmente admitido por la crítica; vid. un documentado estado de la cuestión en Michel Zink, *La pastourelle. Poésie et folklore au Moyen Age*, París, 1972. Para Zink, es esencial en el género la oposición caballero / villano, no tanto buscada como efecto de ridiculización, sino como distanciamiento entre ambas formas de vida. A través de esa oposición, que sirve al caballero para descargar sus sentimientos en un mundo ajeno y que es tratado como puro objeto, cobra la pastorela su verdadera función «d'exprimer le désir charnel à l'état pur, d'autant plus libre de toute codification, de toute idéologie, de toute spiritualisation qu'il s'adresse à une créature sans âme, ou considerée comme telle, qui ne peut donc être qu'un pur objet érotique» (ob. cit., p. 117).

[9] Sobre la historia del género, vid., entre otros, Ramón Menéndez Pidal, «La primitiva poesía lírica española» [1919], recogido en *Estudios literarios*, Madrid, 1957^{8}, pp. 197-269, especialmente pp. 218-231; Pierre Le Gentil, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age*, I, Rennes, 1949, pp. 521-591; Rafael Lapesa, ob. cit., pp. 46-50; Arlène T. Lesser, *La pastorela medieval hispánica. Pastoras y serranas galaico-portuguesas*, Vigo, 1970; así como el renovador estudio de Luciana Stegagno Picchio, «Per una storia della *serrana* peninsulare: la *serrana* di Sintra», *Cultura Neolatina*, XXVI, 1966, pp. 150-128, quien ha probado la modernidad de esta, tenida por más antigua, «serrana peninsular».

ultrapirenaica y el llamado modelo peninsular de corte más realista, creado quizá sobre la tradición folklórica de los cantares de caminante y la figura de la serrana salteadora y que por primera vez se documenta en el Arcipreste de Hita. Uno y otro modelo, que parecen ya fundidos en el Arcipreste, si bien con características muy peculiares, hubieron de llegar a Santillana ya bien diferenciados y filtrados también a través de la pastorela gallego-portuguesa [10] y de la propia tradición familiar, en la que tanto su abuelo como su padre habían compuesto primitivas serranillas castellanas [11]. En cualquier caso, como ya hizo ver Menéndez Pidal, es manifiesta en los poemillas de don Íñigo la presencia de ambos modelos. Rasgos de la serrana salteadora son bien visibles en la de Boxmediano (I, v. 20), en la vaquera de Morana (II, v. 21) o en Menga de Mançanares (V, vv. 17-20, 25-28). Motivos de procedencia ultrapirenaica parecen, en cambio: el requiebro a la pastora proclamando su condición no villana (III, v. 24) o asegurando que su belleza es merecedora de otro estado (IV: «la vuestra beldad / saldrá desd'agora / dentr'estos alcores, / pues meresçe fama / de grandes loores»); el ofrecimiento del caballero a hacerse pastor para mejor servirla como amante (IV: «Señora, pastor / seré, si queredes: / mandarme podedes / como a servidor»); el recuerdo de la verdadera dama al hallarse en presencia de la pastora (VIII: «que tan loçana, / aprés la señora mía, / non vi dona nin serrana»); y el desenlace trunco o con repulsa del caballero (serranillas III, VI, VII) [12].

---

[10] En el *Prohemio* al condestable de Portugal, Santillana recuerda «en poder de mi abuela doña Mencía de Cisneros entre otros libros haber visto un gran volumen de cantigas, *serranas* y dezires portugueses y gallegos, de los quales toda la mayor parte era del rey don Dionís de Portugal».

[11] De su abuelo, don Pedro González de Mendoza, afirma en el *Prohemio* que «usó una manera de dezir cantares, así como sçénicos plautinos e terençianos, también en estrimbotes como en *serranas*»; en el «Cancionero de Baena», fol. 84v, se conserva, en efecto, el comienzo de un «dezir como a manera de cantiga [que] fizo e ordenó el dicho Pero Gonçález de Mendoça a una serrana», composición que se halla completa en el «Pequeño Cancionero», fol. lv. De Don Diego Hurtado de Mendoza, padre de don Íñigo, se conserva una breve «serrana» en el «Cancionero de Palacio» *(Sc)*, fol. 7r.

[12] Cf. R. Menéndez Pidal, «Sobre primitiva lírica española» [1943],

Con todo, lo más notable del ciclo de serranillas es la gran variedad en la combinación de motivos y elementos poéticos con que las presenta Santillana. Atento tal vez a las clásicas recomendaciones de Raimon Vidal de Besalú sobre el género de la pastorela («Si vols far pastora, deus parlar d'amor en aytal semblan com eu te ensenyaray, ço es a saber, si t'acostes a pastora e la vols saludar, o enquerar o manar o corteiar, o de qual razo demandar o dar o parlar li vulles. E potz li metre altre nom de pastora, segons lo bestiar que guardara»)[13], Santillana sabe variar perfectamente los escenarios, los tipos y las situaciones de estos poemas amorosos. La diversidad de figuras que encarna el personaje-objeto de la pastora-serrana (desde la agresiva y montaraz serrana de Boxmediano o Menga de Mançanares hasta la estilizada moçuela de Bores y la vaquera de la Finojosa), la multiplicidad de escenarios evocados mediante la acumulación localista y pintoresca de nombres geográficos, o la variación de la estrategia amorosa en el encuentro con la pastora, el diálogo y el desenlace, hacen de las serranillas un conjunto poético de extraordinario atractivo y en el que «Íñigo López —en palabras de R. Lapesa— gozó como auténtico virtuoso jugando a crearlas diversas y lozanas, en constante victoria sobre el riesgo de la monotonía»[14].

---

recogido en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, 1951, pp. 113-128.

[13] *Apud* M. Zink, ob. cit., p. 26. Santillana conocía bien las «reglas del trovar, escriptas e hordenadas por Remón Vidal de Bersadut», según afirma en el prólogo a los *Proverbios*.

[14] R. Lapesa, «De nuevo sobre las serranillas...», art. cit., p. 48.

III. LAS CANCIONES Y LOS DECIRES LÍRICOS

Aunque se trata de un género menor y propio de la «edad de juventud» —según expresión del *Prohemio*—, algunas de cuyas muestras han debido de perderse, conocemos hoy un elevado número de canciones del Marqués de Santillana, unas reconocidas por él y transmitidas en los cancioneros más autorizados, y otras dispersas en cancioneros colectivos de la época, de donde han logrado rescatarlas los editores modernos [1]. De todos modos, hay que dejar constancia de que también fue notable el grado de difusión que alcanzaron, y no son raras las referencias a algunas de ellas entre los poetas de su tiempo. Tal sucede con la que comienza «Por amar non saibamente» (núm. 13), cuyos cuatro primeros versos fueron incluidos por Torrellas en su *Desconort;* con «Recuérdate de mi vida» (núm. 16), cuyos versos iniciales reproduce Gómez Manrique en su poema colectivo «Para los días de la semana»; o con «Quien de vos merçed espera» (núm. 14) y «Señora, qual soy venido» (núm. 18) que aparecen citadas en un *Juego trobado* del Cancionero de Herberay (*Lb*), fols. 196r-206r, aunque atribuidas sin ningún fundamento a Gómez Suárez y a Juan de Villalpando, respectivamente.

Consideradas en su conjunto, lo más notable es también la gran variedad de formas y de registros que presenta la

[1] De las canciones no recogidas en *Sd* y *Ma,* seis se hallan en el «Cancionero de Palacio» *(Sc)* (nuestros núms. 23 a 28), todas a nombre de «Íñigo López» y sin duda de fecha temprana; una, la núm. 22, se halla en el «Cancionero de Estúñiga» *(M)* y en el de Roma *(R).* El cancionero *MH* contiene una canción que comienza «Si te quitase los hierros» y que quizá haya que asignar también a don Íñigo, aunque por el momento no puede darse como definitiva su atribución (vid. Miguel A. Pérez Priego, «Composiciones inéditas del Marqués de Santillana», *Anuario de Estudios Filológicos,* III, 1980, pp. 138-140).

serie. En la métrica, quizá por la proximidad de la «cantiga» gallego-portuguesa, y tal vez la influencia del «rondeau» y el «virelai» franceses [2], muestran, en efecto, una diversidad de formas que las distancian ostensiblemente del modelo fijo y uniforme que se impondrá conforme avanza el siglo. Basadas en el tipo generalizado de la canción con pie, desarrollo y vuelta, las dieciséis canciones [3] del Marqués despliegan gran variedad de combinaciones. En cuanto al tipo de verso, predominan las octosilábicas, pero hay una en hexasílabos y varias utilizan el quebrado. La mayoría poseen dos o tres estrofas de base, y sólo cuatro la forma luego habitual de una sola estrofa. Las coplas ordinariamente empleadas son la cuarteta y la redondilla, aunque cinco de ellas utilizan la copla de tres versos octosílabos (*abb* o *aba*). Prácticamente en todas, la vuelta recoge el número de versos del pie (son excepción la núm. 13 y la núm. 14, ésta próxima a la forma del villancico y con un solo verso de vuelta) y repite sus mismas rimas (la repetición es incompleta en las números 18, 25 y 23). En diversas ocasiones la vuelta repite también palabras-rima del pie (núms. 15, 21, 28) y hasta versos enteros a manera de estribillo (núms. 20, 22, 24); hay repetición de rimas, de palabras-rima y de un verso de estribillo en la número 16:

Recuérdate de mi v*ida,*
pues que v*iste*
mi partir e *despedida*
ser tan triste.

....

la respuesta non dev*ida*
que me d*iste,*
por la qual mi *despedida*
fue tan triste.

....

que de llaga non feng*ida*
me fer*iste,*
assí que mi *despedida*
fue tan triste.

---

[2] Cf. P. Le Gentil, ob. cit., II, pp. 275-279 y 287-290.

[3] Tal es el número de canciones independientes, pero hay que tener también en cuenta que el decir núm. 35 lleva una canción por finida («Bien cuidava yo servir»), lo que asimismo ocurre en la ver-

El tratamiento temático se ajusta, como era obligado, a las convenciones de la lírica amorosa cortesana. Las canciones que parecen más antiguas denuncian aún una estrecha dependencia de la poesía gallego-portuguesa: así, la núm. 13 («Por amar non saibamente»), la única compuesta en gallego y sobre el motivo de la «cuita» de amor que hace «ensandecer» y morir al enamorado, o la núm. 23 («¿Quién será que se detenga?»), sobre la batalla alegórica de Amor, por quien es derrotado y herido el poeta, y en la que ha advertido Lapesa influencias de la cantiga «Con tan alto poderío» [4], cantiga que el *Cancionero de Baena* atribuye a Macías y Santillana, en el *Prohemio*, a Alfonso González de Castro. Las canciones más modernas, como la núm. 17 («Quanto más vos mirarán»), dedicada a doña Blanca de Navarra con ocasión de su casamiento con el príncipe don Enrique en 1440, o la número 19 («Dios vos faga virtuosa»), dedicada a doña Isabel de Portugal al casar con Juan II en 1447, aunque en la forma adoptan el esquema de la canción, en expresión y contenido están ya muy próximas al decir lírico y desarrollan por extenso el tema de loores dirigido a nobles damas. Las demás canciones, en cambio, presentan una mayor condensación temática y concisión expresiva, dando cabida a un sentimiento único y fugaz que el poeta reitera con insistencia a lo largo del poema. El rigor e indiferencia de la dama que motiva las quejas y súplicas del poeta (vid., por ejemplo, números 14, 16, 18), la partida o el alejamiento de ella (16, 18, 21, 27), el deseo de estar en su presencia (núm. 15) y la continua proclamación de la lealtad y el servicio del amante (18, 20, 22, 26), constituyen los motivos temáticos esenciales tratados en ellas. Caracteriza, por otra parte, a estas canciones una gran sencillez expresiva, sin apenas recursos ornamentales, alusiones cultas ni latinismos. Abundan, en cambio, los términos abstractos de la fraseología cortés, y no son raros por parte de Santillana ciertos juegos poéticos, como el empleo de su propia divisa «Dios e vos» en la combinación de rimas de la canción (núm. 15), o la incorporación de algún refrán que viene a funcionar como pie temático del poema

---

sión que algunos manuscritos ofrecen del decir núm. 34, donde éste acaba con la canción «Coraçón adiós te do».

[4] R. Lapesa, ob. cit., pp. 80-81.

(núm. 21: «Ha bien errada opinión / quien dize: 'Quan lexos d'ojos / tan lexos de coraçón'...»). Los elementos retóricos y ornamentales son, en cambio, bien perceptibles en las dos canciones de loores, donde los encarecimientos hiperbólicos dan paso a ciertas formulaciones tópicas, como la de la dama «obra admirable de la divinidad», en este caso acompañada de una sugerente referencia al arte de la pintura y a Giotto (núm. 19: «Dios vos fizo sin emienda / de gentil persona y cara, / e, sumando sin contienda, / qual Joto non vos pintara»)[5], o el elogio imposible (núm. 17: «Yo dubdo poder loar / la vuestra mucha cordura, / honestad, graçia e mesura / quanto se deve ensalçar»). La única alusión culta, aunque casi formularia y muy desgastada en la poesía de la época[6], se registra en la canción en colaboración con Francisco Bocanegra (núm. 28: «Pensando serte más firme / que *Archiles a Polixena* / tengo más daño que suena»).

Próximas al mundo lírico de la canción se hallan las tres *esparsas* de don Íñigo que nos ha transmitido algún raro cancionero. Se trata de breves composiciones en coplas sueltas que, como era propio del género, desarrollan de manera ligera, ocasional y un tanto improvisada, un pensamiento amoroso[7]. La primera de ellas, «El triste que se despide» (núm. 29), constituida por dos coplas, no está lejos todavía del tipo de esparsa primitiva formada por una copla y una finida, y muestra un artificio de repetición verbal en los versos impares que, como sugiere Lapesa, tal vez tenga que ver con el triple refrán de algunas composiciones galas[8]. La número 30, «Como el Fénis vo ençendiendo», parece la menos improvisada y está construida sobre una serie sostenida de antítesis, reforzadas además por el empleo del *manzobre*, en virtud del cual cada pareja de versos repite la misma palabra en la rima aunque variando su flexión gramatical.

Entre los decires líricos cabría distinguir, en primer término, un grupo de composición más simple y primitiva, como el núm. 40 («Del número fimineo»), el 41 («De la muerte tan temida»), el 42 («Bien piense que, a salva fe»), el 37 («Sa-

[5] Vid. en el texto que aquí editamos las notas explicativas.
[6] Vid. notas explicativas.
[7] Sobre este género de composiciones, vid. la muy ajustada descripción que de él hace P. Le Gentil, ob. cit., I, pp. 218-220.
[8] R. Lapesa, ob. cit., pp. 82-83.

cadme ya de cadenas») o el 39 («Gentil dueña cuyo nombre»). Son éstos decires breves, de tres o cuatro coplas de arte menor de tres rimas (*abba acca*) (únicamente el 40 está compuesto en coplas novenas con un pie quebrado; el 39 presenta, además, el artificio de «lexa prenda», heredado de la poesía gallego-portuguesa) y con finida regular (falta en el 40 y el 41, quizá porque se nos hayan transmitido en copias incompletas), y de los que están todavía ausentes las alusiones cultas y mitológicas que poco a poco irán invadiendo el género. Parece tratarse, pues, de poemas de transición entre la canción y el decir, donde los conceptos y el lenguaje cortés de la canción de amores han abandonado la forma fija y han sido ya vertidos en el molde métrico de la sucesión estrófica abierta. Por lo demás, se advierte en ellos una interesante búsqueda de variedad en la presentación del tema amoroso, que adopta formulaciones tan diversas como la «lamentación» (núm. 41), la recuesta imprecatoria (núm. 42), o el «aguilando» (núm. 37) y la «carta» de amores (núm. 39)[9].

Mantienen todavía la forma primitiva el núm. 36 («Non punto se discordaron»), compuesto hacia 1435 en loor de doña Juana de Urgel, y el núm. 33 («Non es humana la lumbre»), aunque éste es ya algo más extenso e incluye algún motivo culto (vv. 25-28: «Donzella, sed vos la lança / de Archiles que, si fería, / prestamente convertía / la dolor en buenandança»). Más elaborados son el núm. 34 («Gentil dueña, tal paresçe») y el 35 («Quando la fortuna quiso»), construidos con abundancia de referencias cultas, al tiempo que han alargado su extensión hasta las siete u ocho coplas y el 35 utiliza, además, la forma más moderna de la copla castellana de cuatro rimas (*abba cddc*). Mayor es aún el empleo de la alusión mitológica en el núm. 32 («Calíope se levante»), que sigue utilizando la copla de tres rimas, si bien con el artificio de la «media maestría», por medio del cual se mantiene en todas las coplas alguna rima de la primera.

Los temas poéticos de estos decires son esencialmente la queja amorosa y los loores a la dama. Menos intenso es, en cambio, el análisis de los afectos del poeta y la reflexión sobre las causas y remedios de su pasión amorosa. De ahí que el tema de amores se vea formulado con una notoria ausen-

[9] Vid. las correspondientes notas explicativas a cada poema.

cia de interiorización e intimismo, y abunden, por el contrario, recursos ornamentales y externos con cierto tono declamatorio. En la queja es frecuente, por ejemplo, el uso del apóstrofe exclamativo («Donzella, cuyos valores / con pluma e lengua rescito / en fablas e por escripto, / sanad mis tristes langores», núm. 33, vv. 21-24), de la interrogación retórica («¿Quién vio tal feroçidad / en angélica figura, / nin en tanta fermosura / indómita crueldad?», núm. 35, vv. 33-36) o de la comparación ejemplar culta («Non fue tan desconsolado / Troilo quando partió / de aquella que tanto amó, / como yo nin tan penado», núm. 34, vv. 53-56), y aparece en alguna ocasión el artificio retórico de los «opósitos», sobre el ejemplo inmediato de Jordi de Sant Jordi [10] («Lloro e río en un momento / e soy contento e quexoso, / ardid me fallo e medroso...», núm. 35, vv. 17-20). Los loores, por su parte, reiteran ciertos tópicos, como el ya citado de la «dama obra admirable de la creación» (vid. núm. 32, vv. 9-12; núm. 36, vv. 1-4) o el elogio imposible (núm. 32, vv. 5-8), así como los hiperbólicos encarecimientos mitológicos («La gentil fija de Niso, / del rey de Creta enartada, / nunca fue tan adonada / nin tan fermoso Narciso», núm. 32, vv. 29-32) y rozan en alguna ocasión la hipérbole sacro-profana («Vuestro angélico viso / por cierto non deve nada / al que la sancta embaxada / descendió del paraíso», núm. 32, vv. 33-36 [11]; «Gentil dueña, cuyo nombre / vos es assí conviniente / como a Jhesú dios e honbre / e al sol claro e luziente», núm. 39, vv. 1-4).

El núm. 38 («Antes el rodante cielo») es, desde un punto de vista compositivo, seguramente el más complejo en forma y expresión. Se trata de una apología o «escusaçión» amorosa que, según la rúbrica, el poeta compone «a ruego de su primo don Fernando de Guevara». En él, el protagonista proclama su lealtad y servicio a la dama por medio de un recurso poético que consiste en la enumeración contrapuesta de una serie indeterminada de sucesos y de fenómenos imposibles:

[10] Su origen en la figura de la *contentio* retórica y su desarrollo en la poesía medieval hasta la *Cançó d'oppósits*, de Jordi de Sant Jordi, así como la relación de éste con Santillana, han sido documentadamente estudiados por Martín de Riquer, «*Stramps* y *Midons* de Jordi de Sant Jordi», *Revista Valenciana de Filología*, I, 1951, pp. 9-62.

[11] En este caso parece evidente la filiación estilnovística del tópico, así como, de manera más inmediata, la influencia de Francisco Imperial (cf. las notas explicativas correspondientes).

Antes el rodante cielo
tornará manso e quieto
y será piadosa Alecto
e pavoroso Metello,
que yo jamás olvidasse
tu virtud,
vida mía y mi salud,
nin te dexasse [...]

Tal recurso, emparentado con el *topos* del «mundo al revés», tuvo a lo largo de la Edad Media y sobre el modelo de los *adynata* virgilianos —que directamente parecen inspirar a Santillana— un amplio tratamiento literario, como ha estudiado E. R. Curtius [12]. Su incorporación, como aquí ocurre, a un ligero y ocasional poema de amores, parece una muestra más de los tanteos y senderos experimentales que transita nuestro poeta.

[12] Ernst Robert Curtius, *Literatura europea y Edad Media Latina*, trad. esp., México, 1955, I, pp. 144-149; sobre la fortuna del «mundo al revés» en la literatura posterior, vid. Helen F. Grant, «The world upside-down», en *Studies in Spanish Literature of the Golden Age presented to Edward M. Wilson*, London, 1972, pp. 103-135; *L'image du monde renversé et ses représentations littéraires et para-littéraires de la fin du XVI^{e} siècle au milieu du XVII^{e}*, estudios reunidos por J. Lafon y A. Redondo, París, 1979; Ricardo Senabre, «El mundo al revés en *El Criticón*», en *Gracián y El Criticón*, Universidad de Salamanca, 1979, pp. 101-129.

IV. LOS DECIRES NARRATIVOS

Los decires narrativos constituyen el núcleo más extenso y destacado de la producción poética santillanesca. Compuestos en la primera mitad de su carrera literaria, ninguno posterior a 1437 [1], muestran un grado de complejidad creciente en su desarrollo y una elaboración artística cada vez más madura [2]. La forma narrativa es el elemento constructivo esencial de estos poemas, donde el «yo» lírico de la canción y el anterior decir se inscribe ahora en el marco de un relato amoroso, más o menos extenso y complejo en virtud de la incorporación de otros elementos estructurales, como el «sueño», el «debate» o la «alegoría». Los modelos de esa arquitectura poética son, para Santillana, tanto los poetas franceses del siglo XIV (Machaut, Grandson, Chartier, los tres citados en el *Prohemio*) como los «itálicos» (Dante, Petrarca, Boccaccio), además del ejemplo más inmediato y próximo que le ofrecía Francisco Imperial, si bien todos seguidos y recreados por medio de un singular arte combinatorio que sólo en casos aislados permite detectar imitaciones concretas y duraderas.

Dos decires narrativos menores, el núm. 43 («En mirando una ribera») y el 44 («Por un valle deleitoso») son seguramente los más antiguos del género. El primero, de apenas cuatro

---

[1] Sobre la cronología aproximada de estos poemas, cf. R. Lapesa, ob. cit., pp. 95-96.

[2] Los más complejos, correspondientes a la «nueva manera» de plenitud creadora que ha estudiado Miguel Garci-Gómez («La *nueva manera* de Santillana: estructura y sentido de la *Deffunsión de don Enrique*», en *Hispanófila*, XLVII, 1973, pp. 3-26), serán efectivamente la *Deffunsión* y la *Comedieta de Ponza*, cuya edición y comentario irá en el segundo volumen de esta obra. Aquí incluimos sólo los decires narrativos de arte menor.

coplas octosilábicas, desarrolla sucintamente el encuentro del poeta con un caballero y una dama ricamente ataviados a la flamenca, encuentro del que aquél sale reconfortado tras oír la jubilosa canción de amores que viene cantando la dama. El segundo, de seis coplas y finida, narra el encuentro con un cuco, ave de equívoco simbolismo erótico y a quien el poeta, despechado de amores, se ofrece irónicamente como servidor.

La *Querella de Amor* nos introduce ya en una situación irreal, de duermevela, en la que el poeta oye la dolorida queja de un enamorado a quien trata de consolar. Tal situación narrativa pudo muy bien tomarla Santillana de algunos *dits* y *complaintes* franceses (vid. las notas correspondientes al texto), aunque en seguida pasa a desarrollarla por su cuenta e introduce, como señala Lapesa, diversos elementos originales: la «llaga» simbólica del amor y la muerte del protagonista —lo que ha hecho pensar en su identificación con Macías—, y la inserción de composiciones líricas ajenas a lo largo del diálogo, según la técnica del «poema colectivo»[3]. El decir número 46 («Al tienpo que demostrava») narra una nueva «visión» en la duermevela (v. 9: «Dormitando asaz cuidoso / con la cuita que sentí, / mirando como ante mí / se mostró tan pavoroso / cosa que dezir non osso»). En este caso, se trata de la aparición de Diana, la diosa de la castidad —aunque no es expresamente mencionada en el texto—, que maldice al Amor porque castiga a sus sirvientes, los fieles enamorados, y, en cambio, premia a los desleales; el poeta se queja de ser uno de los que padecen «por bien amor servir», y la diosa le promete consuelo y galardón. En cuanto a la forma, cabe resaltar que apuntan ya en este decir algunos de los motivos y rasgos más característicos del género; tales: la «hora mitológica» con que se abre («Al tienpo que demostrava / Proserpina su vigor...»), la designación mitológica ejemplar, introducida aquí en la enumeración de los modelos de amantes desleales (copla VIII: Jasón) y fieles (c. X: Troilo, Eneas, Ariadna), y el uso de latinismos en el lenguaje *(fólçida, pungido, punir, dilatar,* etc.). La hora mitológica y la alusión clásica cobran mayor grado de desarrollo y de ostentación ornamental en la *Visión* (cf. coplas I y II-III),

[3] R. Lapesa, ob. cit., pp. 99-102.

poema que trata el encuentro del poeta con tres «dueñas» alegóricas, Firmeza, Lealtad y Castidad. Como ha señalado la crítica, ese encuentro alegórico guarda estrechas analogías con poemas de Froissart y Chartier, con la canción de Dante «Tre donne intorno al cor mi son venute» y, sobre todo, con el decir de Francisco Imperial, que comienza «En un fermoso vergel / vi quatro dueñas un día...». De cualquier modo, lo que resulta nuevo en Santillana es la actitud superior que adopta el poeta ante las dueñas, no limitándose ya a asistir al debate entre ellas, sino encaminándolas a rendir homenaje a su señora en apoteósico cortejo alegórico. No obstante, como certeramente ha señalado Regula Langbehn-Rohland, hay un notorio desequilibrio compositivo en el poema entre la alegoría grandiosa con que se abre y el superficial tema galante que pasa a tratar en su segunda parte[4].

El *Planto de la reina doña Margarida* ofrece una curiosa fusión artística del relato amoroso con el lamento fúnebre, fusión que, como ha visto Lapesa, «era cosa obligada tratándose de una señora que dejaba, al morir, una estela de novelesco atractivo»[5]. También tras la obligada descripción de la hora mitológica («A la ora que Medea / su sçiençia prefería / a Jasón...»), el poeta asiste en sueños al duelo lastimero de Venus por la muerte de doña Margarida y al desfile de personajes ilustres convocados por la diosa, aunque no todos con título de amantes, que rinden homenaje a «la mejor de las mejores». Aparte de la incorporación de este nuevo elemento narrativo del desfile enumerativo de figuras —que tendrá un más amplio tratamiento en los decires más extensos—, el poema presenta un intenso uso de la alusión clásica y mitológica, sobre todo, en comparaciones y símiles para describir gestos y actitudes de los personajes, en clara función amplificativa y ornamental (vid. vv. 22-28, 32-35, 43-47:

[4] R. Langbehn-Rohland, «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la *Visión*, el *Infierno de los enamorados*, el *Sueño*», en *Filología*, XVII-XVIII, 1976-77, páginas 414-431.

[5] R. Lapesa, ob. cit., p. 106. Sobre la figura histórica y legendaria de la joven viuda de Martín el Humano, casada en secreto con Joan de Vilaragut, retirada en religión los últimos años de su vida y celebrada como dama cortesana por poetas catalanes y castellanos, puede verse ahora Eufemià Fort i Cogul, *La llegenda sobre Margarida de Prades*, Barcelona, 1970.

«Con tal cara qual respuso / al marido Colatino / la romana que Tarquino / forçó, por do fue confuso, / me dixo triste llorando»).

También una mixtura de motivos del decir amoroso combinados en esta ocasión con el tema panegírico presenta la *Coronaçión de Mosén Jordi.* Este «tractado» (v. 190: «non recuenta mi tractado»)[6] narra un sueño del poeta en el que contempla la deslumbrante aparición de Venus con su cortejo de doncellas, ante quien llegan Homero, Virgilio y Lucano acompañando al poeta Mossén Jordi, para el que piden la «corona / de los prudentes letrados», y que al punto le otorga la diosa. La hora mitológica y el motivo del sueño con que se inicia la obra proceden en este caso de Dante, a quien expresamente alude el v. 13 («e como Aligeri reza / do recuenta que durmió, / en sueños me paresçió / ver una tal estrañeza»). En cuanto al esquema general de la «coronación», pudo tomarlo, como advirtió Post, de la *Amorosa Visione* de Boccaccio, en cuyo canto V se describe la coronación de Dante, aunque Santillana lo transformó con absoluta libertad[7]. Aparte de estos elementos cultos y librescos —hay también alusiones a la *Eneida* en la copla V—, resalta en el poema el derroche ornamental con que se describen la floresta de Venus, el cortejo de la diosa que irrumpe en escena sobre un engalanado elefante, o el trono de rica pedrería que ocupa luego («De rubíes e diamantes / era la maçonería, / e de gruesa perlería / las lizeras çircunstantes, / esmeraldas relumbrantes / e çafires orientales / havía tantas e tales / que non bastan consonantes», vv. 81-88).

Los «tractados» literariamente más complejos, si bien de exclusivo tema amoroso, son el *Triunphete,* el *Sueño* y el *Infierno,* que alguna vez la crítica ha querido entender como una trilogía poética. Con terminantes razones, Lapesa deshizo ya esa errónea interpretación que había lanzado Post[8].

[6] En el prólogo a los *Proverbios,* al hablar de la «repetición de consonantes», Santillana viene a establecer una interesante distinción entre el decir extenso y otros géneros poéticos, afirmando que la repetición de consonantes se permite en el poema de más de veinte coplas, puesto que «tal pueda ser más dicho libro o *tractado* que dezir, ni canción, balada, rondel, ni biroley».

[7] R. Lapesa, ob. cit., pp. 111-113.

[8] Una de las razones más consistentes en que basaba Post su argumentación era la de la presencia de Diana en los tres poemas, pero,

En cuanto a la relación entre el *Sueño* y el *Infierno*, creemos que la liberación a que alude en sus versos finales el *Infierno* («me vi, de preso, librado», v. 544) no se refiere tanto a la imaginaria y personal prisión amorosa del poeta, sino, como indica el texto de la versión primitiva («fui de aquel çentro librado»), al «infierno» donde sufren castigo los enamorados y que acaba de recorrer el protagonista. Ello no excluye que, cuando Santillana disponga y ordene definitivamente sus obras, guiado por las semejanzas temáticas entre ambos poemas, aunque habían sido concebidos de forma independiente, trate de establecer entre ellos una cierta continuidad argumental y compositiva. A ese propósito, para enlazarlo con el final del *Sueño* («Del qual soy aprisionado / en gravíssimas cadenas, / do padesco tales penas / que ya non vivo, cuitado»), introduciría esa nueva lectura en el desenlace del *Infierno:* «de tal guisa fui robado / que no sope de mi parte, / ni por quál razón nin arte / me vi, *de preso,* librado»[9].

El *Triunphete* es una representación alegórica del poder del Amor, que todo lo vence y sojuzga también al propio poeta. Este, consagrado a la casta diosa Diana y entregado al ejercicio de la caza, contempla, en una visión que se produce al filo de la hora mágica meridiana, el desfile triunfal de Venus y Cupido rodeados de un impresionante cortejo de personajes ilustres y poderosos que han sido sometidos por el dios y la diosa de amor; a continuación, él mismo experimenta cómo, por mandato de la diosa, una de sus servidoras —su propia dama— lo hiere de «ferida irreparable» con la flecha amorosa. Como ya quedó dicho y también explicamos en las notas correspondientes al texto, resulta fundamental en el poema su dependencia constructiva respecto del *Triunphus Cupidinis* petrarquesco, dependencia que no se aquilata y se exhibe expresamente hasta la segunda redacción de la obra. De todos modos, como bien ha visto Gimeno

---

como hace notar Lapesa, esa presencia no existe en el *Triunphete* y sólo obedece a una errónea interpretación de los dos primeros versos (ob. cit., pp. 112-113). Por lo demás, Diana es también la protagonista del decir núm. 46, como ya vimos.

[9] Tal vez ese propósito llevara también a Santillana a uniformar la extensión de ambos poemas, con lo que se explicaría la ya comentada supresión de estrofas en la versión definitiva del *Sueño,* que de ese modo quedaría equilibrado con el *Infierno* (sesenta y siete coplas más la finida uno, y sesenta y ocho más finida el otro).

Casalduero tras un sugerente análisis de la pieza, las diferencias de sentido son muy notables y decisivas entre ellos:

> Busca Patrarca en su poesía el triunfo de la castidad sobre la lascivia con el fin de comenzar la escala que, peldaño a peldaño, ha de elevarle al infinito [...]; busca el Marqués, por su parte, el triunfo del amor sobre la castidad para referir, de acuerdo con doctrinas cortesanas, las torturas y las penalidades que el amor exige para sublimar al hombre, para transcenderle con sus rayos y para levantarle con sus llamas [10].

El mismo tema del poder del amor y el vencimiento del amante es el que trata el *Sueño,* aunque aquí viene acompañado de graves consideraciones filosóficas y morales sobre la fortuna, los hados, el valor présago de los sueños, la influencia de los astros y el libre albedrío, todas ellas hábilmente enhebradas en el hilo narrativo del poema. Este cobra así un carácter grave y solemne que preside ya el largo exordio con que se abre, donde, además del apóstrofe inicial («Oyan, oyan los mortales, / oyan e prendan espanto...») y de la invocación a Marte, el poeta hace una patética presentación del asunto: cómo Fortuna ha irrumpido en su hasta entonces apacible vida para disponer que sea cautivado por el Amor y cómo los hados, por medio del canto de las Furias y de Tritón, le presagian daños inminentes. A continuación, ya en el cuerpo del relato y tras la descripción del tiempo —en este caso con retazos librescos de la *Farsalia*—, pasa a narrar un inquietante sueño —diseñado sobre el recuerdo literario de la *Fiammetta*—, en el que presencia la transformación del vergel, donde se encontraba, en un paisaje hosco y sombrío, al mismo tiempo que el arpa que tañía se convierte en una sierpe que le muerde el costado izquierdo. Tras despertar, sobresaltado, continúa el sueño, y el poeta asiste ahora al debate que entablan su Corazón y su Seso acerca de la veracidad y el carácter premonitorio de los sueños, para lo cual vierte diversos lugares del libro de Valerio Máximo. Refiere luego el encuentro con el adivino Tiresias —personaje que,

[10] Joaquín Gimeno Casalduero, «El *Triunphete de Amor* del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado», *NRFH,* XXVIII, 1979, pp. 318-327.

como ha hecho ver Lapesa, ha cambiado su papel misógino por el de consejero—, quien le encamina a la búsqueda de la diosa Diana: «ca ella sola revessa / los dardos qu'Amor enbía, / e los apaga e resfría / tanto que su furor çessa» (vv. 269-272). Halla por fin la «fermosa montería» de vírgenes cazadoras, una de las cuales le lleva ante la diosa, quien al punto dispone sus ejércitos para dar la batalla a Cupido. El poema se cierra con la descripción del combate, en el que, con la ayuda de Venus, Júpiter y Juno, Cupido derrota a Diana, y el poeta queda «de mortal golpe llagado» y prisionero del amor.

Como se advierte, la composición es de una compleja variedad artística, donde a la diversidad de conceptos corresponde también una insólita diversidad de episodios narrativos (sueño présago, debate, encuentro con el consejero, cortejo de Diana, batalla alegórica, herida de amor) y de fuentes literarias (*Fiammetta, Farsalia,* Valerio Máximo, *Roman de la Rose,* relatos medievales de la leyenda troyana, *Metamorfosis, General Estoria,* etc.)[11]. Todo ello realza el tono grandioso, épico, de este «trágico tractado», cuyo elevado estilo impone asimismo una elocución cuajada de expresiones latinizantes y de artificiosos recursos retóricos (apóstrofe, interrogación retórica, invocación, comparaciones y enumeraciones cultas, descripciones amplificativas, pretericiones y *topos* de lo indecible, etc.).

Una secuencia más lineal y uniforme posee el *Infierno de los enamorados,* también menos recargado —aunque no falto— de elementos retóricos y librescos. Abre el poema la intervención de Fortuna, que desempeñará un papel diferente al del *Sueño.* Si allí era la fuerza ciega que ordenaba el cautiverio amoroso del poeta, aquí será un designio no menos poderoso que lo arrebata de su albedrío, pero que se propone desengañar y liberar al contumaz amante tras mostrarle los daños y sufrimientos de amor:

> E ventura que trasmuda
> a tod'onbre sin tardança [...]
> quiere que faga mudança,

[11] Vid. las notas correspondientes al texto, donde especificamos cada una de esas fuentes.

e trayóme donde vea
este lugar, porque crea
que amar es desesperança (vv. 297-304).

El poeta, perdido en la «montaña espessa» adonde le ha trasladado Fortuna, se ve asaltado por un puerco salvaje, que es símbolo de la lujuria, y del que lo libra la repentina intervención de Hipólito, el casto cazador de Diana. Éste actúa a continuación como sabio consejero amoroso (al igual que en el caso de Tiresias, como advierte Lapesa, Santillana prescinde de la tradicional condición misógina del personaje) y guía al poeta amante hasta un «castillo espantoso», donde contemplará el tormento que padecen las almas de los enamorados. Ante él desfilan los más preclaros amadores del pasado: Filis y Demofonte, Eurídice y Orfeo, Dido y Eneas, Helena y Paris, Francesca da Polenta, etc., y el propio Macías, con quien se para a dialogar y de quien escucha sus penas y sufrimientos infernales. Tras la contemplación de aquel triste y espantoso espectáculo, el poeta se siente arrebatado del lugar y libre de las cadenas de amor, para concluir con esta reflexión aleccionadora:

Assí que lo proçessado
de todo amor me desparte,
ni sé tal que no se aparte,
si non es loco provado.

Como anuncia ya el propio título del poema, el modelo literario que lo inspira no es otro que la *Divina Commedia* de Dante. De ella recibe los principales elementos constructivos, como son: el relato alegórico, el recorrido «cósmico», en este caso reducido a las mansiones infernales, la visión de los condenados e incluso el sentido ascético-moral, aunque aquí referido exclusivamente a los casos de amor, que en la *Commedia* ocupan apenas uno de los primeros círculos del infierno. También, y aparte de símiles (coplas VIII-IX) y expresiones aisladas (XLVI, XLVIII, v. 469, vv. 491-492), proceden de muy diversos lugares de la obra dantesca buena parte de los motivos narrativos de la pieza: el extravío en la selva, la interposición de un animal salvaje, el encuentro con el guía y consejero, la inscripción desoladora a la entrada de la mansión de los condenados, el desfile de personajes o el

castigo que sufren, formulado conforme a la ley del «contrapasso» (copla LVII). No obstante, casi siempre cuidará Santillana de amplificar ornamentalmente tales motivos por medio de ostentosas referencias a otras fuentes literarias: la descripción de la selva se completa mediante comparación lucianesca (c. IV), la del puerco con lugares de las *Metamorfosis* (XVI-XVII), o el desfile de condenados queda dispuesto sobre el esquema básico de las parejas de amantes de las *Heroidas* ovidianas. De esa manera el poeta consigue, en cierto modo, despegarse de la dependencia dantesca y afirmar su originalidad compositiva [12].

---

[12] Como indica el elevado número de copias conservadas, el *Infierno de los enamorados* fue una de las composiciones más divulgadas de Santillana, y también una de las más imitadas. Sobre la descendencia del poema, vid. R. Lapesa, ob. cit., pp. 132-133, quien asimismo recuerda la exquisita reelaboración que hizo del *Infierno* Gerardo Diego en sus *Angeles de Compostela.*

V. LOS SONETOS

Ignoramos si, como en el caso de Boscán, hubo un Navagero que instara a don Íñigo a probar «en lengua castellana sonetos y otras artes de trobar usadas por los buenos authores de Italia» y si Santillana, «con la largueza y soledad del camino» [1], se paró siquiera a meditar los riesgos de aquella empresa. Seducido por lo italiano («los itálicos prefiero yo, so emienda de quien más sabrá, a los françeses» [2]), lo cierto es que hacia 1444, cuando escribe a doña Violante de Prades, había comenzado ya, desde hacía varios años, a intentar el nuevo arte del soneto «al itálico modo», arte que «falló primeramente en Italia Guido Cavalgante, e después usaron della Checo Dasculi, e Dante, e mucho más que todos Francisco Petrarca, poeta laureado» [3].

De hacia 1438, efectivamente, es ya el soneto II, en el que doña María de Aragón llora la muerte de su hermano don Pedro; de 1439, el soneto V, sobre la muerte de la infanta doña Catalina; de hacia 1443, el soneto XIII, con motivo de la entrada de Alfonso V en Nápoles. En torno a esas fechas, 1438-1443, habría que situar, por tanto, la serie de los diecisiete sonetos enviados a doña Violante y transmitidos por algunos cancioneros en grupo independiente y homogé-

---

1 Cf. «Libro secundo de las obras de Boscán a la Duquesa de Soma», en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilasso de la Vega repartidas en quatro libros*, Barcelona, 1543, fol. XX*v*.

2 «Comiença el prohemio e carta...», ed. cit. de Luigi Sorrento, p. 32.

3 *Carta a doña Violante de Prades*, ed. cit. de Kerkhof, p. 509. En el *Prohemio* cita también a «Guido Janunçello boloñés e Arnaldo Daniel proençal [...] quieren algunos aver ellos sido los primeros que escrivieron terçio rimo e aun sonetos en romançe», aunque aclara: «destos yo no he visto obra alguna».

neo. De los veinticinco restantes, las fechas más seguras son la de 1445, que lleva expresa en la rúbrica el soneto XXXII; la de 1454-55 para el XXXIII, dirigido a Enrique IV en los comienzos de su reinado; la de 1453-54 para el XXXI, en el que convoca a los príncipes cristianos a reparar la caída de Constantinopla (1452); la de 1453 para el XXX, dirigido a Juan II, tratando de influir en su actuación política; y tal vez la de 1450-52 para el soneto XXVII, que incluye una referencia al tiempo gastado en amar [4]. Por lo demás, si tenemos en cuenta que estas fechas bastante seguras se acomodan perfectamente al orden sucesivo que la serie de sonetos presenta en el cancionero *Sd*, podemos dar por cierto que la secuencia que en éste mantienen todos responde a una ordenación cronológica (al igual que, como vimos, sucedía con las serranillas). Y dado que dicho cancionero lo cierra el Marqués hacia 1455-56, para enviarlo a Gómez Manrique, hay que pensar en esas fechas como *terminus ad quem* de los treinta y seis sonetos en él recogidos. Los seis restantes y últimos —es decir, los no incluidos en *Sd*, pero sí en *Ma*— corresponderían, en lógica consecuencia, a los dos últimos años de la vida del poeta, muerto en 1458.

Por lo que puede desprenderse de esta cronología, Santillana, a lo largo de casi veinte años (1438-1458), insistió reiteradamente en el nuevo ejercicio del soneto, si bien no de un modo continuado y sistemático. Así, podemos comprobar que si los diecisiete primeros le ocupan un período de unos cinco o seis años (1438-1443), la mayoría de los veinticinco restantes los escribe entre 1450 y 1457. En esta falta de continuidad ha visto atinadamente Rafael Lapesa la causa del sólo relativo logro que suponen los sonetos en la obra del Marqués:

> Esta separación temporal debió de impedir que cada esfuerzo sirviese de adiestramiento eficaz para la vez siguiente. Quizá se debe en parte a ello el que los sonetos de Santillana no muestren creciente perfección; entre los más antiguos y los que escribió al final de su vida la diferencia técnica es insignificante: unos y otros ofrecen en proporción casi

[4] Tal es la cronología establecida por R. Lapesa, ob. cit., pp. 179-180.

> igual aciertos de gran poeta y deficiencias propias de quien no logra dominar un arte nuevo [5].

Tampoco, frente a lo que a veces se ha querido pensar, parece que Santillana pusiera en ellos un superior empeño poético al que, por ejemplo, dedicó a sus «tractados» y decires narrativos. En ese sentido, no deja de ser significativo el hecho de que, a pesar de sus obvias deficiencias técnicas, apenas corrigiera los textos, los cuales, como vimos, se nos han transmitido con mínimas variantes de autor. También conviene reparar en que los sonetos no cobraron especial difusión ni celebridad en los cancioneros de la época. Los diecisiete enviados a doña Violante parece que circularon exclusivamente por el área catalano-aragonesa en las copias que recogieron los cancioneros *Mi, Ph, Pa,* y *Pe;* los demás, recluidos en los cancioneros *Sd* y *Ma,* apenas si llegarían a traspasar los reductos de su propio escritorio.

En esas circunstancias, no debe sorprender demasiado que el arte sonetil de don Íñigo no tuviera descendientes ni imitadores y que sus esfuerzos fuesen todavía ignorados en el Renacimiento por Boscán y Castillejo. Sólo Gonzalo Argote de Molina, que poseyó uno de los más completos y autorizados cancioneros del Marqués [6], supo de los ensayos pioneros de éste y pudo escribir en su *Discurso de la poesía castellana,* en 1575:

> No fueron los primeros que lo restituyeron [el endecasílabo] a España el Boscán y Garci Lasso (como algunos creen) porque ya en tiempo del rey don Iuan el segundo era usado, como vemos en el libro de los Sonetos y canciones del marqués de Santillana, que yo tengo [7].

Sin duda, fue Argote quien comunicó sus noticias a Fernando de Herrera, el cual, en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso (1580), transcribe ya el soneto XIX, precediéndolo de este ponderado juicio:

---

[5] R. Lapesa, ob. cit., p. 181.

[6] Vid. *supra,* p. 7 y n. 12.

[7] *El «Discurso sobre la poesía castellana»,* de Gonzalo Argote de Molina, ed. de E. F. Tiscornia, Madrid, 1926, p. 44.

> porque el Marqués da Santillana, gran capitán español y fortísimo caballero, tentó primero con singular osadía, y se arrojó venturosamente en aquel mar no conocido, y volvió a su nación con los despojos de las riquezas peregrinas: testimonio de esto son algunos Sonetos suyos dignos de veneración por la grandeza del que los hizo, y por la luz que tuvieron en la sombra y confusión de aquel tiempo [8].

De todos modos, no fue más lo que se conoció de los sonetos de Santillana hasta que en 1844 Eugenio de Ochoa publicó en sus *Rimas inéditas* los diecisiete de los cancioneros parisienses y, en 1852, Amador de los Ríos, la obra completa [9].

Como permitía y facultaba el soneto, Santillana da cabida en los suyos a los más diversos asuntos y argumentos, desde el amor a la política o la religión. Los de tema amoroso ocupan prácticamente la mitad de la serie y aparecen en toda la cronología; los devotos, en cambio, forman un grupo más definido de siete poemas y aparecen singularmente en los últimos años de la vida del poeta. En los de asunto político, o político-moral, trata con frecuencia de los «fechos de Castilla», ya exhortando a sus parciales y advirtiéndoles de las asechanzas intestinas (X, XV, XVII), ya lamentando los daños y decadencia de la patria (XVIII). En otros casos, dirige su verso a exaltar las glorias de Alfonso V en la toma de Nápoles (XIII), trata de influir en la política de Juan II (XXX), aconseja a Enrique IV al subir al trono (XXXIII) o convoca a la cristiandad en ayuda de Constantinopla (XXXI). Dos sonetos fúnebres dedicados a personajes de la casa de Aragón, de gran patetismo y notables aciertos expresivos (II, V), y un soneto de alabanza a la ciudad de Sevilla (XXXII), vienen a completar este ciclo.

El amor, por su parte, es el tema que inspira un mayor número de sonetos. Aunque hay alguno de carácter «consolatorio», como el XVI, dirigido al conde de Benavente (el

---

[8] *Apud* A. Gallego Morell, *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, 1972, p. 314. Juan de la Cueva, en cambio, no parece tener más referencia que la del propio *Discurso* de Argote: «Primero fue el Marqués de Santillana / quien le restituyó de su destierro / y sonetos dio en lengua castellana» (*Ejemplar poético*, epist. II).

[9] Todavía Ignacio de Luzán, en su *Poética*, se limita a repetir lo ya dicho por Herrera (cf. ed. Russell P. Sebold, Barcelona, 1978, p. 135).

decir núm. 38, como vimos, era también de este género), los demás son formulaciones personales en torno a la propia vivencia amorosa y cuyo destinatario único es la dama. Pero no forman, sin embargo, una crónica sentimental de sus amores, sino que son quejas, loores, desahogos dispersos del poeta amante. En sus fundamentos, se trata aún de un amor concebido en términos cortesanos, donde el enamorado sufre la «llaga del dardo amoroso» (II, XXI), padece el asedio y la prisión de amor (IV), o se queja de su «serviçio» y de la «crueza» de la dama (I). Ahora bien, sobre ese fondo resalta en seguida la herencia estilnovística y dantesca que había hecho de la dama un ser extremedamente idealizado, angélico y celestial. La dama de los sonetos se convierte así en la «sincera claror quasi divina» (VII), o en «templo emicante donde la cordura / es adorada» y «choro plaziente do virtud se reza» (XII). El poeta acudirá entonces a la hipérbole sagrada, mucho más intensa que la que había empleado ocasionalmente en sus decires, restituyendo ahora el valor teológico de los conceptos y cimentándolos en pasajes del relato evangélico [10]. La partida de la dama se comparará así con la Ascensión (XXXVII), o su presencia con la transfiguración de Cristo en el monte Tabor (XIV):

> Quando yo soy delante aquella dona,
> a cuyo mando me sojudgó amor,
> *cuido ser uno de los que en Tabor*
> vieron la grand claror que se razona...

De Petrarca, por su parte, proceden numerosos motivos y elementos poéticos [11], aunque muchas veces de manera dis-

[10] «El empleo de la Virgen o de Dios como término elativo ha arraigado a tal punto en la lengua castellana, que nadie que la hable lo puede sentir como creación individual, como expresión personal de religiosidad y audacia. Pero Santillana no repite mecánicamente la comparación sugerida por la lengua, sino que se esfuerza por restituirle su valor teológico para hacer sentir la audacia de la aplicación, acumulando precisos detalles. Por eso mismo, quizá, para alejarse de giros normales en la lengua, se vale en otros casos, para sus hipérboles, de momentos del relato evangélico esmeradamente puntualizados» (María Rosa Lida de Malkiel, «La hipérbole sagrada en la poesía castellana del siglo XV» [1946], recogido en *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, 1977, pp. 303-304).

[11] Cf. Ángel Vegue y Goldoni, *Los Sonetos «al itálico modo» de*

persa y tal vez ornamental. Influencia petrarquesca hay, en efecto, en la forma de comenzar algunos sonetos (I, XXIX), en el argumento desarrollado en otros (vid. el elogio y enumeración de ríos en el XIX), en la construcción del poema sobre frecuentes citas de personajes históricos o mitológicos, y en diversos motivos de la expresión del sentimiento amoroso. De entre éstos, los más visibles resultan, sin duda: la evocación de los cabellos rubios de la amada (IX), la evocación del primer encuentro y del lugar donde la vio por vez primera (XXV), o el impulso de amor a romper su silencio y proclamar el dolor en la escritura (VII, XI). Otros, sin embargo, como la queja por el tiempo gastado en amar (XXVI), están asociados también a otras corrientes poéticas. En cuanto a la antítesis, sin que quepa negar el modelo petrarquesco (III, VIII), hay que tener en cuenta que en su formulación concurre también una larga tradición retórica y trovadoresca (vid. *supra* p. 27 y n. 10), y en algún caso, como el del famoso soneto XIX, es irrefutable la influencia concreta de Guillaume de Machaut [12]. Los sonetos del Marqués, en definitiva, y para decirlo con las autorizadas palabras de Rafael Lapesa,

> no tienen, desde luego, la apasionada intimidad que palpita en los de Garcilaso y en muchos de Petrarca o de Herrera. Son ofrendas galantes sin arrebatos afectivos ni auténticos dolores. Su autor juega con los tópicos, complacido en revestirlos de una forma inusitada en Castilla. El petrarquismo es para él una bella manera prestigiosa, una 'fermosa cobertura' más, como antes las alegorías de los decires narrativos [13].

Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana. Madrid, 1911; A. Farinelli, *Italia e Spagna,* Torino, 1929, I, pp. 74-78; R. Lapesa, ob. cit., pp. 184-190. B. Sanvisenti, en cambio, había adoptado antes una postura más radical y contraria: «Non ho saputo in tutta la serie de' sonetti del Mendoza cogliere una reminiscenza dell'Alighieri e del Petrarca» (*I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella Letteratura Spagnuola,* Milán, 1902, p. 179).

[12] Vid. las notas correspondientes al texto del soneto.

[13] R. Lapesa, ob. cit., p. 189. Ciertamente, en la temprana imitación santillanesca faltan muchos de los más característicos rasgos que configurarán la poética del petrarquismo. Entre ellos, la plástica «imaginería» con que se plasman los conceptos amorosos, el relieve expre-

En cuanto a la forma, es asimismo perceptible la confluencia de diversos estímulos poéticos: de un lado, actuando siempre como norte, el modelo petrasquesco; de otro, las realizaciones primitivas de la forma que pretende adaptar, y de otro, finalmente, los hábitos métricos de la propia poesía castellana de la época. El esfuerzo de Santillana se debate así entre la ideal innovación petrasquesca, las formas más arcaicas del soneto y la presión del arte mayor hispánico.

En la disposición de rimas, en efecto, el soneto de Santillana presenta en los cuartetos clara preferencia por el modelo arcaico —característico de la tradición estilnovística, pero raro en Petrarca— de rima alterna *(ABAB ABAB)*, el cual se registra nada menos que en treinta y dos sonetos. Otros ocho muestran el tipo anómalo de tres rimas *(ABBA ACCA* o *ABAB BCCB)*, que responde sin duda a influencia de la copla de arte mayor. Sólo en dos ocasiones (II, XIV) ofrecen el tipo petrarquista más generalizado de la rima abrazada en los cuartetos *(ABBA ABBA)*. La organización de los tercetos, en cambio, obedece siempre a las dos modalidades más utilizadas por Petrarca *(CDC DCD* y *CDE CDE)*.

Tampoco el endecasílabo logró sustraerse a la influencia de los hábitos más arcaicos ni al patrón peninsular del verso de arte mayor. Así, como ha estudiado Lapesa, junto al lógico predominio de la normal acentuación del endecasílabo italiano (con acento en sexta y décima sílabas) y del endecasílabo sáfico (con acento en cuarta, octava y décima, o en cuarta, sexta y décima), lo significativo es que más del cuarenta por ciento de los versos respondan a tipos cuyo ritmo acentual coincidía con variedades del verso de arte mayor, especialmente el endecasílabo dactílico o de gaita gallega (con acento en cuarta, séptima y décima sílabas), el cual fue también muy abundante en la poesía italiana hasta Dante,

---

sivo y semántico que cobran algunas rimas (cf. Juan Manuel Rozas, «Petrarquismo y rima en *-ento*», en *Homenaje al profesor F. Sánchez-Escribano*, Madrid, 1969, pp. 67-85; sólo dos sonetos de Santillana, el VI y el XV —éste de tema no amoroso—, recogen esta significativa rima) y, por supuesto, la disposición orgánica en forma de «cancionero» (cf. Antonio Prieto, introducción a su ed. de Garcilaso de la Vega, *Cancionero (Poesías castellanas completas)*, Barcelona, 1982, especialmente pp. XXVI-XXVII).

aunque prácticamente eliminado por Petrarca [14]. A estas particularidades habría que añadir aún, como concluye Lapesa,

> la acumulación de acentos en sílabas seguidas, causa de la dureza con que suenan no pocos versos; la abundancia de rimas agudas, desacostumbrada en el endecasílabo clásico italiano y español; algún dodecasílabo que se escapó al autor; y bastantes versos cojos, donde es probable la culpa de los copistas: todo ello se alía para dar a los endecasílabos del Marqués un aspecto de tentativa inmadura [15].

[14] Vid. R. Lapesa, «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *RPh,* X, 1956-57, pp. 180-185.
[15] R. Lapesa, ob. cit., p. 195.

VI. LAS FUENTES TEXTUALES

Como quedó dicho, la obra de Santillana se nos ha transmitido fundamentalmente en dos cancioneros individuales, el ms. 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca *(Sd)* y el ms. 3677 de la Biblioteca Nacional de Madrid *(Ma)*, descendientes con toda probabilidad de un cancionero de escritorio dispuesto y ordenado por el Marqués en los últimos años de su vida. Aparte de esa magna recopilación, la mayoría de sus obras corrieron también en copias diversas, de las que nos dan cuenta numerosos cancioneros manuscritos cuatrocentistas y algunos cancioneros impresos del siglo XVI. Menos numerosas son, en cambio, las que circularon de forma independiente en copias e impresiones particulares (como es el caso de los *Proverbios*), o en pliegos sueltos (como sucedió con alguna serranilla, con el *Villancico* o con el *Bías contra Fortuna*).

A continuación presentamos relación detallada de los cancioneros manuscritos e impresos que contienen obras del Marqués de Santillana. Adoptamos para su designación, como en otras ocasiones, el sistema de siglas propuesto por Alberto Vàrvaro en la obra que citamos más abajo. En el caso de los cancioneros manuscritos, aparte de la biblioteca donde se hallan, indicamos la edición moderna o, si se trata de cancioneros inéditos, el estudio más completo de sus características y contenido. Para una más amplia información sobre los cancioneros de la época, remitimos a los siguientes trabajos y repertorios bibliográficos: Homero Serís, *Manal de bibliografía de la literatura española,* I, Syracuse University, New York, 1949, pp. 217-270; Charles V. Aubrun, «Inventaire des sources pour l'étude de la poésie castillane au XV^e^ siècle», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,*

IV, Madrid, 1953, pp. 297-330; José Simón Díaz, *Bibliografía de la literatura hispánica,* III, vol. 1, Madrid, 1963[2], pp. 295-616; Alberto Vàrvaro, *Premesse ad un'edizione critica delle poesie minori di Juan de Mena,* Liguori-Napoli, 1964; Antonio Rodríguez-Moñino, *Manual bibliográfico de Cancioneros y Romanceros,* Madrid, 1973, dos vols.; Jacqueline Stenou y Lothar Knapp, *Bibliografía de los cancioneros castellanos del siglo XV y repertorio de sus géneros poéticos,* París, 1975-1978, dos vols.; Joaquín González Cuenca, «Cancioneros manuscritos del Prerrenacimiento», *RLit,* XL, 1978, pp. 177-215; Brian Dutton, Stephen M. Fleming y Jineen Krogstad, «A report on the University of Illinois *Cancionero* project», *La Corónica,* VIII, 2, 1980, pp. 113-125.

1) *Cancioneros manuscritos*

BC Barcelona, Biblioteca de Catalunya, 1967.
«Cancionero de don Pedro de Aragón».
Descripción y contenido en Pere Bohigas, «Més llibres de la Biblioteca de don Pedro Antonio de Aragón», *Miscellanea Populetana,* 1966, pp. 483-490.

FM (Perdido. Sólo su primera parte se ha conservado en una copia del siglo XVIII. Biblioteca Nacional de Madrid, ms. 11151.)
«Cancionero de Fernán Martínez de Burgos».
Lo describió Rafael Floranes en las *Memorias históricas de la vida y acciones del rey Don Alfonso el Noble, octavo del nombre,* del Marqués de Mondéjar, ed. F. Cerdá y Rico, Madrid, 1783, pp. CXXXIV-CXL. Estudio, índice y edición de la copia dieciochesca por Dorothy Sherman Severin, *The «Cancionero de Martínez de Burgos»,* University of Exeter, 1976.

FV (Lugar desconocido.)
«Cancionero de Pedro Fernández de Velasco», o «del Conde de Haro». Descripción e índice de D. W. MacPheeters en el *Catálogo* del librero H. P. Kraus, núm. 54, *Rare Books,* VII, 1950. Vid. también Homero Serís, «Un nuevo cancionero del siglo XV», *BHi,* LIII (1952), pp. 318-320, y A. Vàrvaro, ob. cit., pp. 73-74.

Lb Londres, British Museum, Add. 33383.
«Cancionero de Herberay des Essarts».
Editado por Ch. V. Aubrun, *Le chansonnier espagnol d'Herberay des Essarts,* Burdeos, 1951.

M Madrid, Biblioteca Nacional, Vitrina 17-7.
«Cancionero de Estúñiga».
Editado por el Marqués de la Fuensanta del Valle y J. Sancho Rayón, *Cancionero de Lope de Stúñiga,* Madrid, 1872, y últimamente por Manuel y Elena Alvar, *Cancionero de Estúñiga,* ed. paleográfica, Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1981. Vid. además el estudio de Nicasio Salvador Miguel *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»,* Madrid, Alhambra, 1977.

Ma Madrid, Biblioteca Nacional, 3677.
«Cancionero del Marqués de Santillana».
Descripción e índice en Maxim. P. A. M. Kerkhof, *D. Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, La Comedieta de Ponza,* Rijksuniversiteit te Groningen, 1976, pp. 36-42.

Mc Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3755-3765.
«Cancionero del siglo XV». Copia moderna de las composiciones de diversos autores cuatrocentistas»; cf. J. Piccus, «The nineteenth Century 'Cancionero del siglo XV'», *Kentucky Foreing Language Quarterly,* VI (1959), pp. 121-125. Las composiciones de Santillana se hallan en 3759 y 3761.

Md Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 3788.
«Pequeño Cancionero», o «Cancionero del Marqués de la Romana».
Descripción e índice de José María Azáceta, «El *Pequeño Cancionero»*, *Estudios dedicados a Menéndez Pidal,* VII, 1, Madrid, 1957, pp. 83-112.

Mi Madrid, Biblioteca Nacional, ms. 2882.
«Cancionero de Ixar».
Editado por José María Azáceta, *El Cancionero de Juan Fernández de Ixar,* Madrid, C.S.I.C., 1956, dos vols.

MH Madrid, Real Academia de la Historia, 2-7-2 ms. 2.
«Cancionero de Gallardo», o «de San Román».
Descripción e índice de José María Azáceta, «El Cancionero de Gallardo de la Real Academia de la Historia», *RLit,* VI (1954), pp. 239-270; VII (1955), pp. 134-180, y VIII (1955), pp. 271-294.

MIT Milán, Biblioteca Trivulziana, 940.
Editado por Giovanni Caravaggi, *Miscellanea spagnola della «Trivulziana»,* Firenze, 1976.

MO Módena, Biblioteca Estense, Alfa. R. 8. 9.
«Cancionero de Módena».
Descripción, índice y edición de algunos poemas inéditos

en G. Bertoni, «Catalogo dei codici spagnuoli della Biblioteca Estense di Modena», *RF*, XX (1907), pp. 337-371.

MPa Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 617.
«Poesías varias».
Índice en J. Steunou y L. Knapp, ob. cit., I, pp. 221-234.

MPc Madrid, Biblioteca del Palacio Real, 1335.
«Cancionero musical de Palacio».
Editado por J. Romeu Figueras, *La Música en la Corte de los Reyes Católicos, IV-1, IV-2, Cancionero Musical de Palacio (siglos XV-XVI)*, Barcelona, 1965, dos vols.

NY Nueva York, Biblioteca de la Hispanic Society of America, B-2280.
«Cancionero de Vindel».
Descripción e índice de R. Foulché-Delbosc, «Deux chansonniers du XV[e] siècle», *RHi*, X (1903), pp. 321-334.

NYa Nueva York, Biblioteca de la Hispanic Society of America, B-2486.
«Cancionero Sevillano de la Hispanic Society».
Descripción e índice de Margit Frenk Alatorre, «El Cancionero Sevillano de la Hispanic Society (*ca.* 1568)», *NRFH*, XVI (1962), pp. 355-394.

OC Harvard, Houghton Library.
«Cancionero de Oñate-Castañeda».
Índice y edición de los poemas inéditos en F. R. Uhagón, «Un cancionero del siglo XV, con varias poesías inéditas», *RABM*, IV (1900), pp. 321-338, 390-403 y 516-535; descripción, estudio y reproducción de variantes textuales por Michael García, «Le Chansonnier d'Oñate y Castañeda», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, XIV (1978), pp. 107-142, y XV (1979), pp. 207-239.

Pa París, Bibliothèque Nationale, Esp. 226.
Sobre éste y los demás cancioneros parisienses consúltese: Eugenio de Ochoa, *Catálogo razonado de los manuscritos españoles existentes en la Biblioteca Real de París*, París, 1844; A. Morel-Fatio, *Bibliothèque Nationale. Departement des Manuscrits. Catalogue des manuscrits espagnols et des manuscrits portugais*, París, 1892, y C. B. Bourland, «The unprinted poems of the spanish *Cancioneros* in the Bibliothèque Nationale, Paris», *RHi*, **XXI (1909)**, pp. 460-566.

Pe París, Bibliothèque Nationale, Esp. 230.

Ph París, Bibliothèque Nationale, Esp. 313.

Po París, Bibliothèque Nationale, Esp. 37.
«Cancionero de Baena».
El Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. de Pedro José Pidal, Madrid, 1851; *Cancionero de Baena,* reproducción facsímil por Henry R. Lang, New York, 1926; *Cancionero de Juan Alfonso de Baena,* ed. de José María Azáceta, Madrid, C.S.I.C., 1966, tres vols. Debe, además, tenerse en cuenta el revelador estudio de Alberto Blecua, «'Perdióse un quaderno...': sobre los cancioneros de Baena», *AEM,* 9 (1974-79), pp. 229-266.

Ps París, Bibliothèque Nationale, Esp. 510.
«Cancionero de Salvá».
Índice en José Amador de los Ríos, *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1865, VI, pp. 552-557; y en Pedro Salvá y Mallen, *Catálogo de la Biblioteca de Salvá,* Valencia, 1872, núm. 181, I, pp. 90-93.

R Roma, Biblioteca Casanatense, 1098.
«Cancionero de Roma».
Editado por M. Canal Gómez, *El Cancionero de Roma,* Florencia, 1935, dos vols.

Sa Salamanca, Biblioteca Universitaria, 1865.
«Cancionero del Marqués de Santillana».
Descripción e índice de Maxim. P. A. M. Kerkhof, «Anotaciones bibliográficas a los textos del cancionero 1865 (X6) de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», *RABM,* LXXVII (1974), pp. 601-618.

Sc Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2653.
«Cancionero de Palacio».
Editado por Francisca Vendrell de Millás, *El Cancionero de Palacio (Manuscrito n. 594),* Barcelona, C.S.I.C., 1945.

Sd Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2655.
«Cancionero del Marqués de Santillana».
Descripción e índice en Maxim. P. A. M. Kerkhof, *Comedieta...,* cit., pp. 46-50, y «Algunas notas acerca de los manuscritos 2655 y 1865 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca», *Neophilologus,* LVII (1973), pp. 135-143.

Sx Salamanca, Biblioteca Universitaria, 2763.
«Cancionero de Palacio».
Descripción e índice de A. Wittstein, «An unedited Spanish Cancionero», *RHi,* XVI (1907), pp. 295-333.

TO Toledo, Biblioteca Pública, 80.
«Composiciones del Marqués de Santillana».

Descripción y contenido en Francisco Esteve Barba, *Catálogo de la Colección de Manuscritos Borbón-Lorenzana,* Madrid, 1943, pp. 74-75; índice en M. A. Pérez Priego, «Composiciones inéditas del Marqués de Santillana», *AEF,* III (1980), p. 134.

V Venecia, Biblioteca Nazionale Marciana, 268, Str. App. XXV. «Cancionero de la Marciana».
Editado por Alfredo Cavaliere, *Il «Cancionero» marciano,* Venecia, 1943.

YPh Universidad de Yale, Beinecke Rare Books Library, 489 *(olim:* Thomas Phillipps, ms. 8320).
«Cancionero y Proverbios del Marqués de Santillana», o «Cancionero de Yale-Phillipps».
Descripción e índice en *Bibliotheca Phillippica. Catalogue of french, spanish, portuguese, greek, yugoslav and slavonic manuscripts from the celebrated collection formed by Sir Thomas Phillipps, Bt. (1792-1872),* Sotheby and Co., London, 1970, pp. 85-88.

Z Zaragoza, Biblioteca Universitaria, 253.
«Cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza».
Editado por Mariano Baselga y Ramírez, *El cancionero catalán de la Universidad de Zaragoza,* Zaragoza, 1896.

2) *Cancioneros impresos*

Cost «Cancionero de Juan Fernández de Costantina», s.l., s.a.
Editado modernamente por R. Foulché-Delbosc, Sociedad de Bibliófilos Madrileños, 11, Madrid, 1914.

Esp «Espejo de Enamorados. Guirnalda esmaltada de galanes y eloquentes dezires de diuersos autores», s.l., s.a.
Edición y estudio de Antonio Rodríguez-Moñino, Valencia, Castalia, 1951.

Gen «Cancionero General de Hernando del Castillo», Valencia, 1511.
Edición facsímil, introducción bibliográfica, índices y apéndices por Antonio Rodríguez-Moñino, Madrid, R.A.E., 1958.

Res «Cancioneiro Geral de Garcia de Resende», Lisboa, 1516.
Cancioneiro Geral de Garcia de Resende, texto estabelecido, prefaciado e anotado por Alvaro J. Da Costa Pimpâo e Aida Fernanda Dias, Coimbra, Centro de Estudos Românicos, 1973, dos vols.

VII. EDICIONES

(Se indican sólo las que hacen referencias a los textos editados en este primer volumen.)

Rimas inéditas de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana; de Fernán Pérez de Guzmán, Señor de Batres, y de otros poetas del siglo XV, recogidas y anotadas por Eugenio de Ochoa, París, 1844.

Obras de don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana, ahora por vez primera compiladas de los códices originales, e ilustradas con la vida del autor, notas y comentarios, por José Amador de los Ríos, Madrid, 1852.

Cancionero castellano del siglo XV, ordenado por R. Foulché-Delbosc, I, Madrid, 1912, pp. 449-575.

El Marqués de Santillana, Poesías, París, Sociedad de Ediciones Louis-Michaud, s.a.

ÁNGEL VEGUE Y GOLDONI, *Los Sonetos «al itálico modo» de Don Íñigo López de Mendoza, Marqués de Santillana.* Estudio crítico y nueva edición de los mismos, Madrid, 1911.

Marques de Santillana, Canciones y decires, edición y notas de Vicente García de Diego, Madrid, La Lectura, 1913 (Clásicos Castellanos, 18).

Marqués de Santillana, Obras escogidas, prólogo de Fernando González, Madrid-Buenos Aires, C.I.A.P., s. a.

Marqués de Santillana, Páginas escogidas, selección y notas de Fernando Gutiérrez, Barcelona, Luis Miracle, 1939.

Marqués de Santillana, Prose and verse, chosen by J. B. Trend, Londres, The Dolphin Bookshop Editions, 1940.

Poesías del Marqués de Santillana, prólogo de Eugenio Nadal, Barcelona, Montaner y Simón, 1942.

El Marqués de Santillana, Obras, edición al cuidado de Augusto Cortina, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1946 (Col. Austral, 552).

Marqués de Santillana, Serranillas, edición y prólogo de Rafael Lapesa, Santander, 1958.

Marqués de Santillana, Poesías completas, edición, introducción

y notas de Manuel Durán, Madrid, Castalia, 1975 y 1980 (Clásicos Castalia, 64 y 94).

Marqués de Santillana, Obras escogidas, selección, estudio preliminar y notas de Regula Langbehn-Rohland, Buenos Aires, Kapelusz, 1978.

JOSEP M. SOLA-SOLÉ, *Los sonetos «al itálico modo» del Marqués de Santillana* (edición crítica, analítico-cuantitativa), Barcelona, Puvill, 1980.

VIII. BIBLIOGRAFÍA FUNDAMENTAL

AMADOR DE LOS RÍOS, JOSÉ, *Historia crítica de la literatura española,* Madrid, 1865, VI, pp. 108-130.

AZÁCETA, JOSÉ MARÍA, «Italia en la poesía de Santillana», *RLit,* III, 1953, pp. 17-54.

BATTESTI, JEANNE, «Tipología del encuentro en la serranilla medieval», en *Mélanges à la mémoire d'André Joucla-Ruau,* Université de Provence, I, 1978, pp. 405-442.

DELGADO, JOSEFINA, *El Marqués de Santillana,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.

FARINELLI, ARTURO, *Italia e Spagne,* Turín, 1929, dos vols.

FERNÁNDEZ-JIMÉNEZ, JUAN, «Petrarquismo en los sonetos amorosos del marqués de Santillana», *RNo,* XX, 1979, pp. 116-124.

FOSTER, DAVID WILLIAM, *The Marqués de Santillana,* New York, Twayne Publishers, 1971.

GIMENO CASALDUERO, JOAQUÍN, «El *Triunphete de Amor* del Marqués de Santillana: fuentes, composición y significado», *NRFH,* XXVIII, 1979, pp. 318-327.

LAPESA, RAFAEL, «El endecasílabo en los sonetos de Santillana», *RPh,* X, 1956-57, pp. 180-185.

— *La obra literaria del Marqués de Santillana,* Madrid, Ínsula, 1957.

— «De nuevo sobre las serranillas del Marqués de Santillana», en *Libro-Homenaje a Antonio Pérez Gómez,* II, Cieza, 1978, pp. 43-50.

LANGBEHN-ROHLAND, REGULA, «Problemas de texto y problemas constructivos en algunos poemas de Santillana: la *Visión,* el *Infierno de los enamorados,* el *Sueño*», *Fil,* XVII-XVIII, 1976-77, pp. 414-431.

LE GENTIL, PIERRE, *La poésie lyrique espagnole et portugaise à la fin du Moyen Age,* Rennes, 1949-1952, dos vols. (reprint Slatkine, Genève-París, 1981).

LIDA DE MALKIEL, MARÍA ROSA, *La tradición clásica en España,* Barcelona, Ariel, 1975.

— *Estudios sobre la literatura española del siglo XV*, Madrid, Porrúa, 1977.

LÓPEZ BASCUÑANA, MARÍA ISABEL, «El mundo y la cultura grecorromana en la obra del marqués de Santillana», *RABM*, LXXX, 1977, pp. 271-320.

— «Algunos rasgos petrarquescos en la obra del marqués de Santillana», *CHA*, 301, 1978, pp. 19-39.

MENÉNDEZ PELAYO, MARCELINO, *Antología de poetas líricos castellanos*, Ed. Nacional, Madrid, C.S.I.C., 1944, II, pp. 77-137.

MENÉNDEZ PIDAL, RAMÓN, «Poesías inéditas del Marqués de Santillana» [1908], recogido en *Poesía árabe y poesía europea*, Madrid, Espasa-Calpe, 1941, pp. 107-118.

— «Sobre primitiva lírica española» [1943], recogido en *De primitiva lírica española y antigua épica*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1951, pp. 113-128.

PARDO, ARISTÓBULO, «Tres modos de acercamiento a la belleza femenina en la poesía del Marqués de Santillana», *BICC*, XXII, 1967, pp. 401-426.

PENNA, MARIO, «Notas sobre el endecasílabo en los sonetos del Marqués de Santillana», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, V, Madrid, 1954, pp. 253-282.

PÉREZ Y CURTIS, M., *El Marqués de Santillana, Íñigo López de Mendoza. El poeta, el pensador y el hombre*, Montevideo, 1961.

PÉREZ PRIEGO, MIGUEL ÁNGEL, «Composiciones inéditas del Marqués de Santillana», *Anuario de Estudios Filológicos*, III, 1980, pp. 129-140.

PIANCA, ALVIN H., «Influencias dantescas en la obra del Marqués de Santillana», *Estudios*, LXIX, 1965, pp. 263-272.

PICCUS, JULES, «Rimas inéditas del Marqués de Santillana, sacadas del *Cancionero de Gallardo (o de San Román)*, Academia de la Historia, Sig. 2-7-2, ms. 2», *Hf*, I, 1957, pp. 19-29.

POST CHANDLER, R., *Medieval Spanish Allegory*, Cambridge, 1915 (reprint G. Olms, Hildesheim-New York, 1978).

SALVADOR MIGUEL, NICASIO, *La poesía cancioneril. El «Cancionero de Estúñiga»*, Madrid, Alhambra, 1977.

SANVISENTI, BERNARDO, *I primi influssi di Dante, del Petrarca e del Boccaccio nella Letteratura Epagnuola*, Milán, 1902.

SCHIFF, MARIO, *La Bibliothèque du Marquis de Santillane*, París, 1905 (reprint Gérard Th. Van Heusden, Amsterdam, 1970).

SERONDE, JOSEPH A., «A study of the relations of some leading french poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana», *RR*, VI, 1915, pp. 60-86.

— «Dante and the french influence on the Marqués de Santillana», *RR*, VII, pp. 194-210.

TERRERO, JOSÉ, «Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana», *CLit,* VII, 1950, pp. 169-202.

VANUTELLI, EVELINA, «Il Marchese di Santillana e Francesco Petrarca», *Rivista d'Italia,* XXVII, 1924, pp. 138-150.

VILLEGAS MORALES, JUAN, «Acerca de lo cortesano en las *Serranillas* del Marqués de Santillana», *AUCh,* CXVII, 1959, pp. 164-167.

WHINNOM, KEITH, «Hacia una interpretación y apreciación de las canciones del *Cancionero General* de 1511», *Fil,* XIII, 1968-69, pp. 361-381.

YNDURÁIN, DOMINGO, «Los poetas mayores del XV (Santillana, Mena, Manrique)», en *Historia de la literatura española,* planeada y coordinada por José María Díez Borque, *I, La Edad Media,* pp. 461-511, Madrid, Taurus, 1980.

IX. NUESTRA EDICIÓN

El propósito de este trabajo no es otro que el de editar completa, y a la vista de todos los cancioneros antiguos que la han transmitido, la obra poética del Marqués de Santillana [1]. De este modo, quedan ya incorporados a ella los diversos poemas «inéditos» que andaban dispersos por los cancioneros colectivos, al mismo tiempo que tenemos la pretensión de haber fijado el texto conforme a los más correctos y autorizados. Por las razones ya expuestas en los capítulos I y VI de este estudio preliminar, basamos nuestra edición en el manuscrito 2655 de la Biblioteca Universitaria de Salamanca *(Sd)*, cuyas escasas lagunas completamos por el cancionero *Ma* (de éste naturalmente proceden los seis últimos sonetos, que aún no pudieron ser incluidos en *Sd*). Los poemas no recogidos en ninguno de estos dos manuscritos se editan conforme al cancionero —casi siempre uno solo— que los ha transmitido, aunque, con la intención de unificar toda la obra, tratamos de ajustar su grafía a la empleada en *Sd*.

Al texto de *Sd* adoptado como base y sólo corregido —siem-

---

[1] Tal empresa es la primera vez que se acomete desde la benemérita edición de José Amador de los Ríos (1852), quien, aparte de regirse por un lato criterio filológico, no pudo manejar tampoco muchos cancioneros que hoy nos son accesibles. Sin embargo, raramente los editores posteriores se han apartado del texto fijado por Amador, y son muy pocos, y sólo cuando han abordado una obra aislada (Vegue, Kerkhof), los que han revisado las fuentes manuscritas. Ejemplo elocuente de ese estado de cosas es la reciente edición de Manuel Durán (1975-1980), quien sigue arbitrariamente y con errores los textos de Amador y otros editores modernos, pero no tiene para nada en cuenta las fuentes textuales de los cancioneros manuscritos ni impresos.

pre con indicación expresa y razonada— en algunas lecciones erróneas o incompletas, adjuntamos en aparato crítico las variantes más significativas —prescindimos, por lo general, de las puramente gráficas— que presentan los demás cancioneros que han transmitido el texto [2]. En un segundo aparato de notas tratamos de explicar algunos fenómenos históricos, lingüísticos, estilísticos o de fuentes, que pueden aportar una más amplia y ordenada información sobre el texto correspondiente. En la transcripción, como queda dicho, adoptamos fielmente la grafía de *Sd,* sobre la que introducimos las siguientes y mínimas modificaciones: 1), adaptamos al uso moderno la puntuación, separación de palabras, acentuación y empleo de mayúsculas; 2), resolvemos las abreviaturas y el signo tironiano (siempre en *e*); 3), eliminamos la alternancia gráfica entre *u/v* y entre *i/y/j,* empleando siempre *u, i* para los fonemas vocálicos y *v, y, j* para los consonánticos (*y* sólo se mantendrá en la conjunción y en nombres propios); 4), reducimos a simples las consonantes dobles iniciales sin valor fonológico; 5), señalamos siempre con apóstrofo la elisión vocálica.

Los poemas, finalmente, van ordenados por géneros (serranillas, canciones, decirse líricos, decires narrativos, sonetos). Dentro de cada grupo incluimos primero y en su misma secuencia los que aparecen en *Sd,* y a continuación los recogidos de otros cancioneros (sólo en el caso de los decires narrativos, con el fin de observar mejor la evolución del decir breve al decir extenso o «tractado», alteramos esa disposición). Tal ordenación tiene, a nuestro entender, una doble ventaja: primero, poder apreciar mejor, en cada género, lo que Santillana dio por bueno y definitivo en *Sd,* frente a lo que quedó disperso en otros cancioneros; segundo, aproximarnos a una cronología relativa de las obras, que parece mantener —tal y como hemos visto en el caso de las serranillas y los sonetos— el cancionero *Sd.*

---

[2] Tenemos también siempre en cuenta el texto fijado por los editores modernos de Santillana a partir de Amador de los Ríos. Pero sólo en ocasiones, cuando se trata de divergencias de consideración o de géneros que han sido muy editados, como las serranillas o los sonetos, dejamos constancia de las variantes que ofrecen los editores más autorizados.

Por último, quiero aquí dejar constancia de mi gratitud a dos personas amigas: al profesor Antonio Prieto, que me incitó a emprender esta ardua tarea santillanesca, y al profesor Nicasio Salvador Miguel, que de nuevo ha querido acogerla en la colección de clásicos de Editorial Alhambra.

POESÍAS COMPLETAS

SERRANILLAS, CANTAR, «VILLANCICO»

1. (I)

[LA SERRANA DE BOXMEDIANO]

Serranillas de Moncayo,
Dios vos dé buen año entero,
ca de muy torpe lacayo
faríades cavallero.

Ya se passava el verano, 5
al tiempo que hombre s'apaña
con la ropa a la tajaña,
ençima de Boxmediano
vi serrana sin argayo
andar al pie del otero, 10
más clara que sal'en mayo
ell alva nin su luzero.

Se halla recogida solamente en los cancioneros *Sd* 245v-246v («Cançión. Serranilla») y *Ma* 214v-215r («Serranillas»).
Texto de *Sd.*
11. *Ma:* sale el mayo.

---

1. El escenario del poema es la comarca soriana de la Tierra de Ágreda, enclavada en la vertiente norte del Moncayo, en la frontera de Castilla la Vieja y Aragón (vid. José Terrero, «Paisajes y pastoras en las *Serranillas* del Marqués de Santillana», en *CLit,* VII, 1960, pp. 169-202). En 1429, el rey nombró a Íñigo López frontero en Ágreda para frenar las incursiones navarras y aragonesas contra Castilla (vid. José Amador de los Ríos, *Vida del Marqués de Santillana,* cap. II, que aduce como testimonio la *Crónica de Juan II* y sendos privilegios reales). En torno a esa fecha hay que situar, pues, la composición del poema, al igual que la serranilla siguiente y el *Dezir contra los aragoneses.*
6. *hombre:* 'uno', usado como pronombre indefinido, frecuente en la lengua antigua y rústica.
7. *a la tajaña:* 'al hombro' (nota de V. García de Diego).
8. *Boxmediano:* hoy Vozmediano, lugar de la comarca, próximo a Ágreda.
9. *argayo:* «ropa de abrigo como capa larga o balandrán, hecha de paño grueso, que se pone sobre el hábito» *(Aut.).*

Díxele: «Dios vos mantenga,
serrana de buen donaire.»
Respondió como 'n desgaire: 15
«¡Ay! qu'en hora buena venga
aquel que para Sant Payo
d'esta irá mi prisionero».
E vino a mí como rayo,
diziendo: «¡Preso, montero!» 20

Díxele: «Non me matedes,
serrana, sin ser oído,
ca yo non soy del partido
d'essos por quien vos lo havedes;
aunque me vedes tal sayo, 25
en Ágreda soy frontero,
e non me llaman Pelayo,
maguer me vedes señero.»

Desque oyó lo que dezía,
dixo: «Perdonad, amigo, 30
mas folgad hora comigo
e dexad la montería;
a este çurrón que trayo
quered ser mi parçionero,

---

31. *Ma:* agora comigo.

---

13. *Dios vos mantenga:* esta fórmula de saludo, usada respetuosamente en la lengua de la época (Imperial, *Canc. de Baena,* número 248, v. 33: «Señora, Dios vos mantenga»), se iría avulgarando con el tiempo hasta resultar molesta e insultante para personas de cierto rango social (cfr. Fr. Antonio de Guevara, *Epístolas familiares,* II, 3; Diego Sánchez de Badajoz, introito de la *Farsa de la Muerte; Lazarillo de Tormes,* III).
15. *desgaire:* 'ademán de desprecio', quizá procedente del catalán (cf. J. Corominas y J. A. Pascual, *Diccionario Crítico Etimológico Castellano e Hispánico,* Madrid, 1980; en adelante, *DCECH*).
17. *Payo:* «'aldeano, pastor, rústico', origen incierto; probablemente del nombre propio de persona gallego *Payo,* equivalente del castellano *Pelayo,* y tomado como nombre típico de los rústicos» *(DCECH). Sant Payo* vendría a ser aquí una forma más del santoral cómico de la lengua pastoril, de tan intenso uso en el teatro primitivo.
28. *señero:* solo, sin compañía.
33. *trayo:* forma antigua del presente, por 'traigo', de formación analógica (vid. R. Menéndez Pidal, *MGHE,* p. 291).

pues me fallesçió Mingayo, 35
que era comigo ovejero.

Finida

Entre Torellas y el Fayo
passaremos el febrero.»
Díxele: «De tal ensayo,
serrana, soy plazentero.» 40

2. (II)

[La vaquera de Morana]

En toda la Sumontana,
de Trasmoz a Veratón,
non vi tan gentil serrana.

Partiendo de Conejares,
allá suso en la montaña, 5
çerca de la Travessaña,

---

35. *Ma:* Migayo.

Sd 246v-247r («Cançión»), *Ma* 215r-215v («Serranilla»).
Texto de *Sd.*
1. *Sd:* su montanna; *Ma:* su montaña.

---

37. *Torellas y el Fayo:* son los municipios de Torrellas y Los Fayos, de la provincia de Zaragoza, en la Tierra de Queiles (J. Terrero, art. cit.).

1. La localización es muy próxima a la de la serranilla anterior: la región del Somontano, que comprende tierras de Soria y Zaragoza, en torno a la Sierra del Moncayo. También, como la anterior, hubo de ser compuesta hacia 1429 (vid. J. Terrero, art. cit., a quien sigo en las aclaraciones geográficas que van a continuación).
2. *Trasmoz:* pueblo de la provincia de Zaragoza, al norte del Moncayo.
   Veratón: Beratón, pueblo soriano del partido de Ágreda, al sur del Moncayo.
4. *Conejares:* localidad o barrio del municipio de Muros de Ágreda.
6. *Travessaña:* travesía, quizá nombre de un puerto de la sierra, hoy desaparecido.

camino de Trasovares,
encontré moça loçana
poco más acá de Añón,
riberas d'una fontana. 10

Traía saya apretada
muy bien fecha en la çintura;
a guisa de Estremadura,
çinta e collera labrada.
Dixe: «Dios te salve, hermana; 15
aunque vengas d'Aragón,
d'esta serás castellana.»

Respondióme: «Cavallero,
non penséis que me tenedes,
ca primero provaredes 20
este mi dardo pedrero;
ca después d'esta semana
fago bodas con Antón,
vaquerizo de Morana.»

---

9. *Sd:* Anon; *Ma:* Annon.
11. *Ma:* apertada.
12. *Ma:* muy bien pressa.
19. *Amador de los Ríos:* penssés, *pero ninguno de los manuscritos registra esa forma.*

---

7. *Trasovares:* Trasobares, pueblo de Zaragoza.
9. *Añón:* municipio aragonés del partido de Tarazona.
13. *Estremadura:* la Extremadura soriana.
24. *Morana:* en el barranco que pone en comunicación Añón con Beratón, lugar de paso de los ganados de Zaragoza a Soria. Sobre la vaquera y Antón de Morana, se han conservado, desde la segunda mitad del siglo XV, diversas coplas glosadas, probablemente inspiradas en el poema de Santillana (vid. A. Leforestier, «Note sur deux *serranillas* du Marquis de Santillane», en *RHi,* XXXVI, 1916, pp. 150-158; y S. Rivera Manescáu, «Coplas del siglo XV, sobre el tema 'La vaquera de Morana', del Marqués de Santillana», en *BABM,* 1946, pp. 59-68).

Francisca Vendrell ha querido ver en el poema una especie de sirventés castellano de oculta intencionalidad política, pretendiendo identificar a la vaquera con doña Violante de Luna, abadesa del monasterio cisterciense de Trasobares, y al vaquero Antón, con su primo y amante Antón de Luna. Ambos personajes se rebelaron contra don Fernando de Antequera y participaron activamente en los disturbios que siguieron al compromiso de Caspe. Don Íñigo, encontrándose en Aragón por aquellas fechas (1413),

en las letras que leedes
algunas contrariedades,
que el título que mirades
al ánima se dirige: 390
tanto qu'el cuerpo la rige,
de sus penas non temades.»

L

E bien como el que por yerro
de crimen es condepnado
a muerte de cruel fierro, 395
e por su ventura o fado
de lo tal es relevado
e retorna en su salud,
así fizo mi virtud
en el su primero estado. 400

LI

Entramos por la escureza
del triste lugar eterno,
a do vi tanta graveza
como dentro en el infierno:
Dédalo, qu'el gran claverno 405
obró de tal maestría,

---

388. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY, MIT:* estrañas c.
389. *Sa:* ca el; *Sc, TO, Ph, M:* ca el mote; *BC, NY:* que al mote; *MIT:* quel mote; *MH:* que el monte; *Pa, Pe:* ca el monte.
392. *MH: coloca tras ésta la copla XLVI.*
393. *Sc:* e como el que por su; *MH, Ph, Pa, Pe, BC, NY, MIT: om.* e bien; *Lb, MO:* como aquel que; *M:* e como aquel que.
394. *Sa, MH, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, MIT:* es denunciado.
397. *Ma:* revelado; *Sa, Ph, M, Pa, Pe:* delibrado.
399. *Sa:* fize en.
400. *Sa:* como en el mi p. e.; *Sc, TO, Lb, MO:* primer.
404. *Sa:* bien así como en el i.; *Sx, M:* bien assí como i.; *Ph, Pa, Pe:* bien como en el i.; *Sc, TO, Lb, MO, BC, NY:* bien como dentro en i.
405. *Sa:* quaderno (?); *Sc, Sx, Ph, M, Pa, Pe:* caverno; *MH:* averno; *Lb, MO:* dedalcio el gran cavallero.
406. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* geumetría.

---

391. *tanto que:* en tanto que.
395. En este símil, como entendía Farinelli, quizá evoque Santillana los versos de *Purg.*, XX, 128-129: «onde mi prese un gelo / qual prender suol colui ch'a morte vada».
405. *claverno:* forma semiculta derivada seguramente de *clavis;* el *gran claverno* es aquí el laberinto construido por Dédalo en Creta.

por çierto aquí dubdaría
su saber, si bien disçerno.

LII

¡O tú, planeta diafano,
que con tu çerco luziente 410
fazes el orbe mundano
clarífico e propolente!
Señor, al caso presente
tú me influye poesía,
porque narre sin falsía 415
lo que vi discretamente.

LIII

Non vimos al can Çervero,
a Minus nin a Plutón,

---

407. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* çesaría.
408. *MH:* bien diçerno su saber.
409. *Sc, MH, Lb, MO, BC, NY:* o gran p.; *OC:* o p.; *TO:* grant p.
410. *Sc:* con tu cara; *Lb, MO:* con tu cara reluziente; *MH, TO, BC, NY:* con tu carro.
411. *Sa, MH, Sx:* al arco; *Sc, TO, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* siglo; *OC:* çentro.
412. *MH:* eletrifico; *Lb, MO:* prudente; *OC:* prepotente; *Ph:* propilente; *M:* propalente; *Pa, Pe:* propellente.
413. *Sa, Sc, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe:* evidente; *MH:* obediente; *OC:* en este casso p.
414. *Sa:* influme; *MH:* nos ynfluya por suya.
415. *MH:* porque sin fallía; *Lb, MO:* que yo vea sin f.; *Pa, Pe: falta este verso y el sig.*
416. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Ph, M, BC, NY:* en modo elocuente; *Lb, MO:* lo que es modo eloquente.
417. *Sa:* y vimos; *BC, NY:* nos v.
418. *Sa:* antimos nin platón; *Lb, MO:* animoso y a P.; *Ph, Pa, Pe:* Platón; *M:* nin a Phetón; *Sc, BC, NY:* y a P.

---

409. El sol.
412. *propolente:* prepolente, del lat. *praepollens,* 'poderoso, admirable'.
413. Sobre la invocación a Apolo, vid. núm. 51, n. 17.
417. *Çervero:* can de tres cabezas que guardaba la entrada del infierno; en la *Commedia* aparece al comienzo de *Inf.,* VI: «Cerbero, fiera crudele e diversa, / con tre gole caninamente latra / sopra la gente che quivi è sommersa.»
418. *Minos:* en la mitología pagana es uno de los jueces del infierno; Dante lo representa como un monstruo de larga cola que asigna a los condenados los diferentes círculos infernales (*Inf.,* V, 4 y ss.). *Plutón:* en la mitología es el rey de las moradas infernales; en la *Divina Commedia* aparece ya al final de *Inf.,* VI.

ni las tres fadas del fiero
llanto de grand confusión, 420
mas Félix e Demofón,
Canasçe e Macareo,
Euródice con Orfeo
vimos en una mansión.

LIV Vimos Poris con Tesena, 425
vimos Eneas e Dido,
e la muy fermosa Elena
con el segundo marido;
e más en el dolorido
tormento vimos a Ero 430

---

419. *Sd:* fierro, *que corrijo; MH:* nin los otros fados; *M:* fadas d'Anfiero.
420. *OC:* estantes en confusión.
421. *Lb, MO:* e los fijos de Mofón; *BC, NY:* y los fijos de D.; *MH:* e amofón; *M:* e Demofrón.
422. *Sc:* e Camaça; *MH:* e Canas; *TO:* cauçe; *Sx:* e Caneçe; *Lb, MO:* y tena de Macabeo.
423. *Ma, Sc, Sx, Ph, M, Pa, Pe:* Erudice; *MH:* erudises; *Lb, MO, BC, NY:* e cantica con Egeo.
425. *Sa, BC, NY:* Paris; *OC:* Pirro; *Lb, MO:* Paris e Cesena; *Ph, M, Pa, Pe:* Paris con Elena.
426. *M, Pa, Pe:* e tanbién E.
427. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Ph, BC, NY:* e con la f.; *Sx, M, Pa, Pe:* con la f.; *Lb, MO:* e la fe.
428. *Sa, Sc, OC, MH, Sx, Ph, BC, NY:* el su s. m.; *Lb, MO:* en su s. m.; *TO, M, Pa, Pe:* y el su s. m.
430. *Sa, Lb, MO:* Nero; *Pa:* Hereo; *BC, NY:* a reo.

---

419. Son las tres Furias, divinidades mitológicas que perseguían con sus gritos y alaridos a los condenados (*Inf.*, IX, 35 y ss.).
421. *Félix e Demofón:* vid. núm. 50, n. 139. Comienza aquí el desfile de las parejas de amantes desdichados, la mayor parte de los cuales derivan de las *Heroidas* ovidianas, aunque algunos se hallan también en el canto V del *Inf.* dantesco. Los amores de Filis y Demofonte, en *Her.*, II.
422. *Canasçe e Macareo:* Cánace era hija de Eolo y había mantenido relaciones incestuosas con su hermano Macáreo; de ellas nació un hijo, que Eolo mandó arrojar a los perros y a las aves de rapiña (*Her.*, XI).
426. *Eneas e Dido:* vid. núm. 35, n. 57; Dante: «L'altra è colei che s'ancise amorosa, / e ruppe fede al cener di Sicheo» (*Inf.*, V, 61-62).
427. *Elena:* Los amores de Helena y Paris, que habían dado ocasión a la guerra de Troya, los trata Ovidio en *Her.*, XVI y XVII; Dante: «Elena vedi, per cui tanto reo / tempo si volse» (*Inf.*, VI, 64-65).

con el su buen compañero
en el lago peresçido.

LV Archiles e Poliçena,
e a Ypermestre con Lino,
e la dona de Ravena, 435
de que fabla el florentino,
vimos con su amante digno
de ser en tal pena puesto;
e vimos, estando en esto,
a Semíramis con Nino. 440

---

432. *Lb, MO:* favorido.
433. *MH: faltan las diez coplas siguientes, hasta el v. 513.*
434. *Ma: om.* a; *Sc:* Ypremesta; *Lb, MO:* Ypomestra; *M:* Ypremestra; *Pa:* Hipormestra; *Pe:* Ypromestra; *TO:* e Ypermesta con Ulino; *Sx:* e Aspremestas Lino.
435. *Ph, M, Pa, Pe:* dueña.
436. *Sa, Sc, OC, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* de quien.
439. *Pa, Pe:* estando honesto.
440. *Sa:* Yno.

---

431. Leandro, amante de Hero, que murió ahogado al cruzar a nado el Helesponto para entrevistarse con aquélla, quien asimismo se arrojó al mar (*Her.*, XVIII y XIX).
433. *Archiles e Poliçena:* Aquiles y Políxena, vid. núm. 28, n. 16; Dante: «e vedi il grande Achille, / che con amore al fine combattèo» (*Inf.*, V, 65-66).
434. *Ypermestra con Lino:* Hipermestra fue una de las cincuenta hijas de Danao, las cuales casaron con sus primos los hijos del rey Egipto; la noche de bodas, obedeciendo órdenes de su padre, todas dieron muerte a sus maridos, excepto Hipermestra, que se mantuvo fiel a Linceo. La historia de ambos amantes inspiró a Ovidio la carta XIV de sus *Heroidas.*
435. *la dona de Ravena:* Francesca da Polenta, hija de Guido, señor de Ravenna, y esposa de Gianciotto Malatesta, señor de Rimini; convertida en amante de su cuñado Paolo, Gianciotto, tras descubrir esos amores secretos, dio muerte a ambos enamorados. Es la principal protagonista del canto V del *Inf.* dantesco.
440. *Semíramis con Nino:* la legendaria reina de Babilonia pasó a la tradición como ejemplo de lascivia y lujuria desenfrenada; comp. *Inf.*, 55-60: «fu imperadrice di molte favelle. / A vizio di lussuria fu sì rotta, / che libito fe' licito in sua legge / per torre il biasmo in che era condotta. / Ell' è Semiramis, di cui si legge / che succedette a Nino e fu sua sposa».

LVI

Olinpias de Maçedonia,
madre del grand batallante,
Ulixes, Çirçe, Pausonia,
Tisbe con su buen amante,
Hércules e Violante 445
vimos en aquel tormento,
e muchos que no recuento,
que fueron después e ante.

LVII

E por el siniestro lado
cada cual era ferido 450

---

441. *TO, Sx, Ph:* olinpas; *el copista de NY anota al margen: «Olimpias fue la madre de Alexandre, que llama batallante».*
443. *Sa:* U. çerca P.; *BC, NY:* U. circo Pausonia; *OC:* U. con Ansiona; *Ph:* Olixas, Carçe, Pansonia; *M, Pa, Pe:* U., Carçe, Panciona; *Lb, MO:* Pausania.
444. *Sa, Sc, OC, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY: invierten el orden de este v. y el sig.; Sa:* Trisbis; *Sc:* triste con; *OC:* feliz con; *TO:* Tribes; *Lb, MO:* a T. en aquel turmento.
445. *Ma:* H. e ariolante; *Sc:* e Atalante; *OC, Sx, Lb, MO, Ph, Pa, Pe, BC, NY:* e Yolante; *TO:* y loante; *M:* y otalante.
446. *Lb, MO:* e otros que no recuento.
447. *Sa, Sc, OC, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* e otros que; *Lb, MO:* que fueron después e ante.
448. *Lb, MO:* los que callo y más de ciento.
450. *TO:* yva f.

---

441. *Olinpias:* Olimpíade, esposa de Filipo de Macedonia y madre de Alejandro Magno; de ella se emanoró *Pausanias* (v. 443), que sería el matador de Filipo.
443. *Çirçe:* hija del Sol y de Perseis, maga que convertía en animales a todos los que llegaban a su isla, lo que también hace con los compañeros de Ulises al regreso de Troya; tras conseguir éste que los suyos fueran desencantados por Circe, vivió un tiempo junto a ella como amante y tuvo un hijo llamado Telégono.
444. *Tisbe:* amante de Píramo, con quien forma una célebre pareja de enamorados, cuyos secretos amores acaban trágicamente con la inmolación de ambos (*Metamf.*, IV).
445. *Violante:* por Yolante, formado sobre Yole o Íole (tal vez la lección del antígrafo fuese *e a Yolante,* que los copistas de *Sd* y *Ma* interpretan de distinta manera). Yole era hija del rey Éurito y fue raptada por Hércules; la esposa de éste, Deyanira, movida por los celos, hizo que Hércules vistiera la fatal túnica de Neso, lo que causó su muerte; Yole fue así causante indirecta de la desgracia del héroe. Los amores de Deyanira y Hércules los trata Ovidio en *Her.*, IX. Vid. también núm. 50, n. 144.

en el pecho e foradado
de grand golpe dolorido,
por el qual fuego ençendido
salía que los quemava:
presumid quien tal pasava 455
si deviera ser nasçido.

LVIII

E con la pena del fuego
tristemente lamentavan,
pero que tornavan luego
e muy manso razonavan; 460
e por ver de qué tractavan
mi passo me fui llegando
a dos, que vi razonando,
que nuestra lengua fablavan.

LIX

Las quales, desque me vieron 465
e sintieron mis pisadas,
una a otra se bolvieron
bien como maravilladas:
«¡O ánimas affanadas!»,
yo les dixe, «que en España 470

---

451. *Sa, Sc, OC, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* p. muy llagado
455. *NY:* p. quien tal estava.
456. *BC, NY:* si devría.
457. *Sa, M:* con la grand p.; *Pa, Pe:* ca la grand p.; *Lb* (como), *MO:* con la p. de aquel f.
461. *BC, NY:* yo por ver; *TO:* en qué; *Pa, Pe:* del qué.
462. *Ph, M, Pa, Pe:* muy passo.
463. *Lb, MO:* a do vi que r.
464. *Sa, Pa:* que en; *BC, NY:* que en su l.; *Lb, MO:* de nuestra.
465. *Sa, Pa, BC, NY:* los q.; *OC:* desque me oyeron.
466. *Sc, TO, Lb, MO:* las p.
469. *TO:* afeadas; *Pa, Pe:* afamadas.
470. *M, Pa, Pe: om.* que.

---

454. Comp. Dante, *Inf.*, XVI, 10-11; «Ahimé, che piaghe vidi ne' lor membri, / ricenti e vecchie, dalle fiamme incense». De todos modos, más que un pasaje concreto, la influencia dantesca reside aquí en la asimilación por parte de Santillana de la ley del «contrappasso» que rige en toda la *Commedia* y en virtud de la cual el castigo de los condenados guarda correspondencia con su respectivo pecado.
459. *pero que:* aunque.
469. La exclamación está directamente tomada de *Inf.*, V, 80: «O anime affannate, / venite a noi parlar, s'altri nol niega!»

nasçistes, si non m'engaña
la fabla, o fuestes criadas.

LX

Dezidme ¿de qué materia
tractades, después del lloro,
en este limbo e miseria, 475
do Amor fizo su thesoro?
Assimesmo vos imploro
que sepa yo dó naçistes
e cómo e por qué venistes
en el miserable coro.» 480

LXI

E bien como la serena
quando plañe a la marina,
començó su cantilena
la un ánima mesquina,
diziendo: «Persona digna, 485
que por el fuego passaste,
escucha, pues preguntaste,
si piedad algo t'enclina.

LXII

La mayor cuita que haver
puede ningún amador 490
es membrarse del plazer

---

472. *Sc, Ph, MO, BC, NY:* do f.; *Lb:* que f.; *M, Pa, Pe:* e f.
475. *Lb, MO:* en este dolor; *Sa:* de miseria.
476. *Sa, Sc, OC, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe:* faze; *BC, NY:* fue su t.
477. *Sa, Sc, TO, Sx, Lb, MO, Ph, BC, NY:* eso mismo.
478. *Ph:* que sepa donde n.; *M, Pa, Pe:* que yo sepa do n.
479. *Sa, Sc, Sx:* cómo o quándo; *TO, Lb, MO, M, Pa, Pe, BC, NY:* cómo y quándo; *OC:* y por qué o cómo v.; *Ph:* o yor qué.
480. *Sa:* en este m. c.; *Ph, BC:* corro.
481. *Sd:* e bien como serena, *que regularizo conforme a la lectura de los demás cancioneros.*
483. *Lb, MO* (grand): se levantó con mucha pena.
484. *Sa, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, NY:* la una.
488. *Sa:* si p. del alto.
489. *Lb, MO: invierten el orden de esta copla y la sig.; Ph: coloca esta c. tras la LXIV.*

---

478. También Dante en *Inf.*, X, 25-27, reconoce a un toscano por su habla: «La tua loquela ti fa manifesto / di quella nobil patria natio / alla qual forse fui troppo molesto.»
481. *serena:* vid. núm. 73, n. 1.

en el tiempo del dolor;
e ya sea que el ardor
del fuego nos atormenta,
mayor pena nos augmenta 495
esta tristeza e langor.

LXIII

E sabe que nos tractamos
de los bienes que perdimos
e del gozo que passamos,
mientra en el mundo bivimos, 500
fasta tanto que venimos
arder en aquesta llama,
do non se curan de fama
ni de las glorias que hovimos.

LXIV

E si por ventura quieres 505
saber por qué soy penado,
plázeme, porque si fueres
al tu siglo trasportado,
digas que fui condenado
por seguir d'Amor sus vías, 510

---

493. *Sa, Sc, OC, Ph:* e maguer que; *TO, Sx, M, Pa, Pe, BC, NY:* e maguera que: *Lb, MO:* como quiera que.
494. *Ph:* nos es tormenta.
495. *Sa, OC* (nos lo), *Lb, MO, M* (se nos), *Pa, Pe:* mucho más nos a.; *Sx:* mucho más lo acreçienta; *Sc, TO, Ph, BC, NY:* mayor dolor nos a.
497. *Lb, MO:* sábete que nos quexamos; *M, Pa, Pe:* ca sabes; *BC, NY:* sépaste.
498. *Lb, MO:* por los b.
499. *M, Pa, Pe:* e la gloria.
500. *Lb, MO:* tanto que al m.
501. *Sa:* e por nuestras culpas v.; *Lb, MO:* que agora nos sentimos.
502. *Sa, Sc* (llama), *OC, TO* (aquesta), *Sx* (aquesta), *Ph, M, Pa, Pe, BC* (llama), *NY* (llama): a arder en esta flama.
503. *Sa:* do non curan de ufana; *Sc, OC, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* a do non c. de f.
504. *TO, Lb, BC, NY:* que vimos.
508. *Lb, MO:* traspassado.
509. *Sa:* que soy.

---

492. Estos versos son una obvia paráfrasis de las palabras de Francesca en *Inf.*, V, 121-123: «Nessun maggior dolore / che ricordarsi del tempo felice / nella miseria.»
496. *langor:* vid. núm. 33, n. 24.

e finalmente Maçías
en España fui llamado.»

LXV

Desque vi su conclusión
e tal pena inestimable,
sin fazer larga razón, 515
respondí: «Tan espantable
es el fecho abominable,
Maçías, que me recuentas,
que tus esquivas tormentas
me fazen llaga incurable. 520

LXVI

Pero como el soberano
sólo puede reparar
en tales fechos, hermano,
plégate de perdonar,
que ya no me da logar 525
el tiempo que me detarde.»

---

511. *Lb, MO, Ph:* f. que Maçías.
512. *Sa:* criado; *Sc, Lb, MO:* nonbrado; *Sx:* amado.
514. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* abominable.
515. *Sa:* luenga.
517. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* perdurable.
519. *OC:* terribles t.
522. *MH, BC, NY:* pueda; *M, Pa, Pe:* sólo pueda ordenar.
526. *Sa, Sc, MH, TO, Ph:* que más me tarde; *Lb, MO:* ni es t. que más tarde; *BC, NY:* nin t. que más me tarde.

---

511. *Maçías:* su leyenda se nos ha transmitido en dos versiones antiguas algo diferentes. Una la ofrece Hernán Núñez en sus comentarios al *Laberinto* de Mena (será luego repetida por Argote de Molina), y lo hace servidor de don Enrique de Villena y pertinaz enamorado de una dama de la corte de éste; encarcelado en prisión, sería muerto por el marido de la dama, que lo atraviesa con una lanza. Otra es la que presenta don Pedro de Portugal en su *Sátira de felice e infelice vida,* que varía la ocasión del encuentro con la dama y el escenario de los hechos. De cualquier modo, Macías pasó a ser desde entonces prototipo de amantes desdichados y personaje obligado de los «infiernos» y «castillos» de Amor. En los cancioneros., se le atribuye diverso número de composiciones, todas de un tono patético y quejumbroso, que dejarían sensibles huellas en los poetas castellanos del XV. Vid. las que cita y le atribuye Santillana en la *Querella de amor,* núm. 45.
520. Comp. Dante, *Inf.*, V, 116-117: «Francesca, i tuoi martiri / a lacrimar mi fanno tristo e pio.»

Respondióme: «Dios te guarde,
el qual te quiera guiar.»

LXVII

E bolvíme por do fuera,
como quien no se confía, 530
buscando quien me troxera
en su guarda e compañía;
maguera qu'en torno vía
las ánimas que recuento,
no las vi, ni fui contento, 535
ni sope qué me faría.

LXVIII

E bien como Ganimedes
al çielo fue arrebatado
del águila que leedes,
segund vos es demostrado, 540
de tal guisa fui robado
que no sope de mi parte,

---

527. *Ph:* te salve.
528. *OC:* y te quiera bien g.; *Ph:* el que te puede salvar; *Lb, MO:* te puede guardar; *Sc, BC, NY:* guardar.
529. *Sa, MH, Ph, M, Pa, Pe:* viniera; *Sc:* pora de fuera; *TO:* de fuera; *Sx: om.* do; *BC, NY invierten el orden de este v. y el sig.:* me bolví para de fuera.
530. *TO:* confiesa.
533. *Sa:* maguer que en torno avía; *MH:* e maguer que non veía; *TO:* maguer en t. veía; *Lb, MO, BC, NY:* maguer; *Sc, Ph, M, Pa, Pe:* e maguer.
535. *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* non lo vi.
537. *Sa:* Ganamidas; *Lb, MO:* como aquí vedes.
538. *Lb, MO:* al siglo; *Ma, Sa, Sc, MH, TO, Lb, Ph, BC:* rebatado.
539. *Sc, Lb, MO, M:* de la guisa que l.
540. *Sa, Sx:* vos fue; *TO, BC, NY:* vos he; *MH:* vos he recontado; *Lb, MO, M:* que vos he mostrado; *Ph:* que vos es d.; *Pa, Pe:* que vos he d.
541. *Sa, Sc, OC, MH, TO* (como fuy), *Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* bien así fui yo levado.
542. *Lb, MO:* que de mí non supe p.

---

537. *Ganimedes:* joven por cuya belleza se siente atraído Zeus, que, tomando figura de águila, lo rapta y lo conduce hasta el Olimpo, donde le servirá de copero, sustituyendo a Hebe. Comp. este regreso del mundo sobrenatural, visionario, con el traslado a él que refiere Mena en *Laberinto*, c. XIII: «No bien formadas mis vozes serían / cuando robada sentí mi persona, / y llena de furia la madre Belona / me tomó en su carro que dragos traían...»

ni por quál razón nin arte
me vi, de preso, librado.

Fin

LXIX

Assí que lo proçessado 545
de todo amor me desparte,
ni sé tal que no se aparte,
si non es loco provado.

543. *Sa, OC, Sx:* manera; *Sc, BC, NY:* fortuna; *MH, TO, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe:* forma.
544. *Ma:* me vi preso e delibrado; *Sa, Sc, OC, MH, TO, Sx, Lb, MO, Ph, M, Pa, Pe, BC, NY:* fui de aquel çentro l.
546. *Lb, Ph, BC, NY:* me parte.
547. *MH:* non sé tal; *TO:* non sé quál; *Lb, M, Pa, Pe:* e non sé tal; *MO:* que non sé tal; *Ph:* e non sé quién.
548. *TO:* si no es lo poco p.

SONETOS

53. (I)

Quando yo veo la gentil criatura
qu'el çielo, acorde con naturaleza,
formaron, loo mi buena ventura,
el punto e hora que tanta belleza
me demostraron, e su fermosura, 5
ca sola de loor es la pureza;
mas luego torno con igual tristura,
e plango e quéxome de su crueza.
Ca non fue tanta la del mal Thereo,

Sd 175r («Sonetos del Marqués de Santillana»), *Ma* 32v («Comiençan los sonetos qu'el Marqués de Santillana fizo. Soneto del Marqués»), *Ph* 127r («Comiençan los sonetos. En este primero soneto quiere mostrar el autor que quando los cuerpos superiores, que son las estrellas, se acuerdan con la natura, que son las cosas baxas, fazen la cosa muy más limpia e muy más neta»), *Pa* 102v (con ligeras variantes, la misma rúbrica que el anterior), *Pe* 175v-176r (la misma rúbrica), *Mi* 263r (la misma rúbrica).

Texto de *Sd*.

4. *Ph, Pa, Pe, Mi:* el tiempo e h.
6. *Ph, Pa, Pe:* ca solo; *Mi:* ca solo de loar es grand p.; *Amador, Sola:* ca solo de loar.
7. *Ph, Pa, Pe, Mi:* tristeza.
8. *Mi:* de tu c.
9. *Pa, Pe:* tanto; *Ma:* Theseo; *Mi:* la del mo **T**.

---

1. Como señala A. Vegue, ed. cit., p. 40, este comienzo es muy semejante al de otros sonetos de Petrarca: «Quand'io son tutto volto in quella parte» (Soneto 18), «Quand'io veggio dal ciel scender l'Aurora» (Son. 291).
2. Sobre este motivo de la colaboración del cielo y naturaleza en la creación admirable de la dama, que varias veces luce Santillana, vid. núm. 32, n. 12 y núm. 36, n. 2.
4. También este verso está tejido con recuerdos petrarquescos: «Quando fra l'altre donne ad ora ad ora / Amor vien nel bel viso de costei [...] / I' benedico il loco e'l tempo e l'ora / che sí alto miraron gli occhi miei» (Son. 13), o «Benedetto sia 'l giorno e'l mese e'l anno / e la stagione e'l tempo e l'ora e'l punto» (Son. 61). La expresión vuelve a utilizarla Santillana en el núm. IX, vv. 9-11.
9. *Thereo:* vid. núm. 52, n. 85. La cita frecuente de personajes antiguos y mitológicos, como ya advirtió Vegue, también denota filiación petrarquista en los sonetos del Marqués.

nin fizo la de Achila e de Potino, 10
falsos ministros de ti, Ptholomeo.
Assí que lloro mi serviçio indigno
e la mi loca fiebre, pues que veo
e me fallo cansado e peregrino.

54. (II)

Lloró la hermana, maguer qu'enemiga,
al rey don Sancho, e con grand sentido

---

10. *Pa, Pe, Mi:* Pontino.
12. *Ma:* indino.

Sd 175v («Soneto»), *Ma* 195v-196r («Soneto del Marqués a la señora reina doña María por la muerte del infante don Pedro»), *Ph* 127v («En este segundo soneto el autor fabla en nombre de la señora reina de Castilla, la qual por quanto, quando el infante don Pedro su hermano murió, el señor Rey su marido non estava bien con sus primos el rey de Aragón e el rey de Navarra e los infantes sus hermanos. E como la muerte del ya dicho infante le fuese notoria, non osava mostrar enojo por non desplazer al señor Rey su marido. Aquí toca ella una istoria antigua del rey don Sancho, que morió sobre Çamora e de doña Urraca Fernando su hermana»), *Pa* 102v-103r (la misma rúbrica que *Ph*), *Pe* 176r-176v (la misma rúbrica), *Mi* 263r («En este segundo soneto el actor fabla como en nonbre de la señora reina de Castilla, la qual por quanto, quando el infante don Pedro murió, el qual era su hermano, el señor rey su marido non estava bien con sus primos, conviene a saber: el rey de Aragón, el rey de Navarra, los infantes sus hermanos, non enbargante la triste nueva de la muerte del ya dicho señor infante don Pedro le llegase, non osava así mostrar enojo por non desconplazer al señor rey su marido. E aquí toca ella una estoria antigua de nuestro reino, conviene a saber, del rey don Sancho, que murió sobre Çamora, e doña Urraca Fernandes, la qual por quanto es muy común a todas gentes, mayormente a los reinos comarcanos, déxolo de tocar»).
Texto de *Sd*.

---

10. Hay en estos versos un recuerdo del lib. X de la *Farsalia*, donde se cuenta el asedio de las tropas de César en Egipto por los ejércitos de Aquilas y de Pontino con la colaboración de Ptolomeo, rey de Egipto.
14. R. Lapesa, ob. cit., p. 186, advierte en este verso reminiscencias petrarquescas: «la *stanca* vecchiarella *pellegrina*» (Canción 50, v. 5).

proçedió presto contra el mal Vellido,
servando en acto la fraternal liga.
¡O dulçe hermano! pues yo, que tanto amiga 5
jamás te fue, ¿cómo podré çelar
de te llorar, plañir e lamentar,
por bien qu'el seso contraste e desdiga?
¡O real casa, tanto perseguida
de la mala fortuna e molestada! 10
No pienso Juno que más ençendida
fue contra Thebas, nin tanto indignada
Antropos: muerte me plaze e non vida
si tal ventura ya non es cansada.

55. (III)

Qual se mostrava la gentil Lavina

---

5. *Ph:* pues que yo que; *Amador: om.* o; *Sola: om.* yo.
6. *Pe:* cellar; *Amador, Sola:* fui.
7. *Mi:* e plañir.
11. *Pa:* non piense; *Mi:* non pensó.
12. *Mi:* fuese contra.
14. *Mi:* causada.

Sd 175v («Soneto»), *Ma* 82v-83r («Soneto del Marqués»), *Ph* 130r («En este tercio soneto el autor muestra cómo un día de una fiesta vio a su señora así en punto e tan bien guarnida, que de todo punto le refrescó la primera ferida de amor»), *Pa* 103r (la misma rúbrica), *Pe* 176v-177r (la misma rúbrica), *Mi* 263r (con ligeras variantes, idéntico encabezamiento).
Texto de *Sd.*
1. *Mi:* Laviana.

---

5. El poema está puesto en boca de doña María de Aragón, esposa de Juan II de Castilla, llorando la muerte de su hermano el infante don Pedro, acaecida en Nápoles en 1438.
6. *jamás:* siempre.
11. *Juno:* Hera, esposa y hermana de Zeus, diosa violenta y vengativa.
13. *Antropos:* Artropos, una de las Parcas; comp. el final del *Prohemio e carta:* «en tanto que Cloto filare la estanbre, vuestro muy elevado sentido e pluma no çessen, por tal que, quando Antropos cortare la tela, no menos délficos que marçiales honores e glorias obtengas».
1. *Lavina:* Lavinia, hija de Latino, rey de Laurento, quien se la

en los honrados templos de Laurençia,
quando solepnizavan a Heritina
las gentes d'ella con toda femençia,
  e qual paresçe flor de clavellina 5
en los frescos jardines de Florençia,
vieron mis ojos en forma divina
la vuestra imagen e dina presençia,
  quando la llaga o mortal ferida
llagó mi pecho con dardo amoroso: 10
la qual me mata en pronpto e da vida,
  me faze ledo, contento e quexoso;
alegre passo la pena indevida,
ardiendo en fuego me fallo en reposo.

---

2. *Pa:* tiemplos.
3. *Mi:* qua quando; *Ma:* solenizavan; *Pa:* solennizavan; *Pe*: sollemnizavan.
4. *Pa:* fervençia.
5. *Ph:* frol de cravellina.
8. *Ma: om.* la; *Ph, Pa, Pe, Mi:* e deal presençia, *lección que da por buena Sola.*
9. *Pa, Pe:* e mortal.
13. *Pe:* induyda.

---

entregará por esposa a Eneas. Estos versos evocan un pasaje del comienzo del lib. VII de la *Eneida* (vv. 71-77), donde, estando Lavinia haciendo un sacrificio ante el altar y quemando perfumes, el fuego prendió en su cabellera y quedó envuelta en una pálida nube de claridad y de humo.

4. *femençia:* vid. núm. 19, n. 18.
6. La mención de Florencia tal vez obedezca a un recuerdo de Dante, quien repetidamente celebra «la cittade ove nacque e vivette e morio la gentilissima donna» (*Vita Nuova,* XL).
14. Sobre toda esta serie de antítesis ha debido de pesar el recuerdo del petrarquesco «Pace non trovo e non ò da far guerra» (Son. 134). En otros casos semejantes no parece tan directa la influencia de Petrarca (vid. lo anotado más adelante en el soneto XIX).

56. (IV)

Sitio de amor con grand artillería
me veo en torno e poder inmenso,
e jamás çessan de noche e de día,
nin el ánimo mío está suspenso
de sus conbates con tanta porfía 5
que ya me sobra, maguer me deffenso.
Pues, ¿qué farás, o triste vida mía?,
ca non alcanço por mucho que pienso.
La corpórea fuerça de Sansón,
ni de David el grand amor divino, 10
el seso ni saber de Salamón,

Sd 176r («Soneto»), *Ma* 83r («Otro soneto del Marqués»), *Ph* 130v («En este quarto soneto el autor muestra e da a entender cómo él es sitiado de amor por tal manera e con tantos pertrechos que él non sabe qué faga de sí; e muestra asimismo que pues David nin Ércules non se podieron defender así por çiençia como por armas, que non es posible a él de lo fazer»), *Pa* 103r (la misma rúbrica), *Pe* 177r-177v (la misma rúbrica), *Mi* 263v (la misma rúbrica; variantes: *signado de amor, defensar*).

Texto de *Sd.*

1. *Pa, Pe:* del amor.
2. *Pa, Pe:* en poder.
5. *Falta este verso en Mi.*
6. *Ph, Pa, Pe, Mi:* sobran.
8. *Ma:* ca non lo; *Ph, Mi:* que non lo; *Pa, Pe:* que non le a. por mucho pienso.
10. *Pa, Pe: om.* el.
11. *Ma, Ph:* Salomón.

---

1. Este «sitio» de amor» procede, como hizo notar Martín de Riquer, del *Setge d'amor,* de Jordi de Sant Jordi: «Ajustat vey d'amor tot lo poder / e sobre mi ja posat son fort siti...» («*Stramps* y *Midons...*», art. cit., p. 49).
6. *sobra:* 'vence' (Nebrija, *Vocabulario:* «sobrar sobrepujando, *vinco*». *Deffenso:* vid. núm. 51, v. 138.
9. Los personajes que cita eran proverbiales ejemplos del poder del Amor, que todo lo vence y sojuzga; cf. Petrarca, *Triunphus Cupidinis,* III, 39-49: «Poi vedi come Amor crudele e pravo / vince David [...] / Simile nebbia par ch'oscuri e copra / del più saggio figliuol la chiara fama [...] / Poco dinanzi a lei vedi Sansone.»

nin Hércules se falla tanto digno
que resistir podiessen tal prisión,
assí que a deffensar me fallo indigno.

57. (V)

No solamente al tenplo divino,
donde yo creo seas reçeptada
segund tu ánimo santo, benigno,
preclara infante, muger mucho amada,
mas al abismo o centro maligno 5
te seguiría, si fuesse otorgada
a cavallero por golpe ferrino

---

12. *Ph:* se falló; *Pa, Pe:* tan digno.
13. *Ph:* regestir; *Pe:* prisón.
14. *Ma:* indino.

Sd 176r («Soneto»), *Ma* 196r («Soneto del Marqués al infante don Enrique quando murió la infanta doña Catalina su muger»), *Ph* 131r («En este quinto soneto el autor fabla en nombre del señor infante don Enrique e muestra cómo se quexa por la muerte de la señora infanta su muger, e dize que non solamente al çielo e perdurable gloria la querría conseguir, donde él se cuida e ha por dicho ella iva según la vida e obras suyas, mas aun al infierno e maligno centro, si dado le fuese ferirse él mismo e darse la muerte de fierro o en otra manera»), *Pa* 103r-103v (la misma rúbrica), *Pe* 177v-178r (la misma rúbrica), *Mi* 263v (idéntico encabezamiento que *Ph,* con algunas variantes: *el çielo e p. g. lo quisiera conseguir,* om. *mas aun al, e darse a la muerte por golpe de fierro o en otra qualquiera manera*).
Texto de *Sd.*
1. *Pa:* tiemplo.
2. *Mi:* serás; *Pa:* arroptada; *Pe:* acceptada.
3. *Ph, Pa, Pe, Mi:* tu santo ánimo b.
5. *Ph, Pa, Pe:* e çentro; *Ma:* maglino.
6. *Ma:* se seguirá; *Ph, Pa, Pe:* si fues.

---

2. *reçeptada:* recibida.
4. La infanta doña Catalina, esposa del infante don Enrique de Aragón, muerta en 1439.
7. *ferrino:* 'de hierro', forma derivada mediante el sufijo *-ino* que tuvo un intenso uso literario en los poetas del siglo XV (cf. María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena...,* ob. cit., p. 266).

cortar la tela por Cloto filada.
  Assí no lloren tu muerte, maguer sea
en hedad nueva e tiempo triunphante, 10
mas la mi triste vida que dessea
  ir donde fueres, como fiel amante,
e conseguirte, dulçe mía ydea,
e mi dolor açerbo e inçessante.

58. (VI)

  El agua blanda en la peña dura
faze por curso de tiempo señal,
e la rueda rodante la ventura
trasmuda o troca del geno humanal.

---

9. *Mi:* así como llora.
10. *Ma:* en edat tierna, *lección que aceptan Amador y Sola.*
12. *Pa, Pe:* fueras como leal a.
14. *Ph, Pa, Pe, Mi:* açerbo i.

Sd 176v («Soneto»), *Ma* 83r-83v («Otro soneto del Marqués»), *Ph* 131v («En este sesto soneto el autor dize que el agua faze la señal en la piedra, e ha visto pazes después de gran guerra, e que el bien nin el mal non turan, mas que su trabajo nunca çesa. Él dize asimismo que si su señora le quiere dezir que ella non le ha culpa en el trabajo que pasa, que qué fará a la ordenança de arriba, convien a saber, de los fados, a los quales ninguno de los mortales non puede fazer registençia nin contradezir»), *Pa* 103v (la misma rúbrica), *Pe* 178r-178v (la misma rúbrica), *Mi* 263v (la misma rúbrica).

Texto de base: *Sd.*

1. *Ph:* aigua; *Pa, Pe:* piedra dura.
2. *Pa, Pe:* del tiempo.
4. *Ma:* o toca; *Ph:* e troca; *Pa, Pe:* transmuda e trueca.

---

8. *Cloto:* vid. núm. 54, n. 13.
13. *conseguirte:* 'seguirte'; comp. núm. 51, v. 216. *Ydea:* 'diosa'; vid. núm. 48, n. 134.

3. *rueda:* alude, claro está, a la Fortuna (comp. núm. 52, copla 38); nótese la paronomasia, figura que frecuentemente aparece en los sonetos.
4. *geno:* probablemente síncopa de *género;* comp. la pregunta a Juan de Mena, v. 8: «mas siempre guerrea al geno humanal» (Mena, *Obra lírica,* ed. cit., núm. 41).

Pazes he visto aprés grand rotura, 5
atarde tura bien ni faz el mal,
mas la mi pena jamás ha folgura
nin punto çessa mi langor mortal.
Por ventura dirás, ídola mía,
que a ti non plaze del mi perdimiento, 10
antes repruebas mi loca porfía.
Di ¿qué faremos al ordenamiento
de amor, que priva toda señoría,
e rige e manda nuestro entendimiento?

59. (VII)

Fedra dio regla e manda que amor,
quando la lengua non se falla osada
a demostrar la pena o la dolor

---

5. *Amador:* de grand, *no registrado en ningún ms.*
6. *Sd:* atarde bien tura ni, *aunque parece corregido con la superposición de* bien *entre* tura *y* ni; *Ma:* el bien; *Ph, Pa, Pe, Mi:* atarde dura bien nin faze mal.
8. *Ma:* languor.
10. *Ph, Pa, Pe, Mi:* de mi p.
12. *Ph, Pa, Pe:* del ordenamiento.

Sd 176v («Soneto»), *Ma* 83v («Otro soneto del Marqués«), *Ph* 132 («En este sétimo soneto el autor muestra en cómo él non avía osar demostrar a su señora el amor que le avía, nin la lengua suya era despierta a ge lo dezir, e por tanto ge lo escrivía según que Fedra fizo a Ypólito su marido, según Ovidio lo muestra en el libro de las Epístolas»), *Pa* 103v (el mismo encabezamiento), *Pe* 178v-179r (el mismo encabezamiento), *Mi* 264r (el mismo encabezamiento, variantes: *Fedra, Ypólito su amado*).
Texto de *Sd.*
1. *Amador:* que en amor, *aunque no lo registra ningún ms.*
3. *Pa:* e la d.; *Mi:* o dolor.

---

5. *aprés:* vid. núm. 8, n. 27.
6. *tura:* 'dura' (Nebrija, *Vocabulario:* «turar por durar, *duro -as*»).
8. *punto:* vid. núm. 36, n. 1. *Langor:* vid. núm. 33, n. 24.
9. *ídola:* comp. núm. 38, v. 14.
12. *ordenamiento:* orden, mandato.

que en el ánimo afflicto es emprentada,
la pluma escriva e muestre ell ardor 5
que dirruye la mente fatigada.
Pues osa, mano mía, e sin temor
te faz ser vista fiel enamorada;
e non te pienses que tanta belleza
e sinçera claror quasi divina 10
contenga en sí la feroçe crueza,
nin la nefanda sobervia maligna;
pues vaya lexos inútil pereza
e non se tema de imagen benigna.

60. (VIII)

¡O dulçe esguarde, vida e honor mía,

---

4. *Ma:* eplentada; *Ph, Mi:* emplantada; *Pa* (*om.* ánimo), *Pe:* enplectada.
5. *Ph, Pa, Pe, Mi:* el a.
6. *Ma:* que distruye; *Ph, Pa:* que destruye; *Pe:* que destrue; *Mi:* que deruye en la m.
8. *Ph, Pa, Pe:* te faze.
10. *Ma:* casi; *Mi:* que así.
11. *Mi:* la fuerte c.
12. *Ma:* malina; *Mi:* maglina.

Sd 177r («Soneto»), *Ma* 84r («Otro soneto del Marqu6s»), *Ph* 132v («En este otavo soneto muestra el autor que non enbargante su señora o amiga lo oviese ferido o captivado, que a él non pesava de la tal presión»), *Pa* 103v (la misma rúbrica), *Pe* 179r (la misma rúbrica), *Mi* 264r (la misma rúbrica).
Texto de *Sd.*

---

4. *emprentada:* 'marcada como huella', 'impresa', del fr. *empreinte,* 'huella', a través del catalán *emprempta (DCECH).*
5. Como ya anuncia la rúbrica del soneto, Santillana evoca aquí el proceder de Fedra en la epístola IV de las *Heroidas,* donde, paralizada su lengua por el pudor para comunicar a Hipólito sus sentimientos, lo hace por escrito: «Ter tecum conota loqui ter inutilis haesit / lingua, ter in primo destitit ore sonus. / Qua licet et sequitur pudor, est miscendus amori; / dicere quae puduit, scribere iussit amor». El motivo del amor que ordena la escritura estaba también en Petrarca: «Più volte Amor m'avea già detto: Scrivi, / scrivi quel che vedesti in lettre d'oro» (Son. 93).
6. *dirruye:* lat. *diruere,* 'derribar, derruir'.
1. *esguarde:* 'mirada', del cat. *esguardar,* 'mirar'.

segunda Helena, templo de beldad,
so cuya mano, mando e señoría
es el arbitrio mío e voluntad!
 Yo soy tu prisionero, e sin porfía 5
fueste señora de mi libertad,
e non te pienses fuiga tu valía
nin me desplega tal captividad.
 Verdad sea que Amor gasta e dirruye
las mis entrañas con fuego amoroso, 10
e la mi pena jamás diminuye,
 nin punto fuelgo nin soy en reposo,
mas vivo alegre con quien me destruye,
siento que muero e non soy quexoso.

61. (IX)

Non es el rayo del Febo luziente,

3. *Pa:* so cuyo mando e s.; *Pe:* so cuya mando y s.
4. *Ph:* es al albitrio; *Mi:* es el arbitro; *Pe:* volundat.
5. *Pe:* prisonero; *Mi:* presionero.
6. *Ph, Mi:* fuste.
7. *Ph, Pa, Pe:* fuya.
8. *Ph:* cautividat; *Mi:* cabtividad.
9. *Ma:* distruye; *Ph, Pa:* destruye; *Pe:* destrue; *Mi:* deruye.
11. *Ma:* deminuye; *Pe:* diminue; *Amador:* e jamás la mi pena diminuye, *lección que no autoriza ningún ms.*
12. *Ph, Pa, Pe:* fuelga nin so; *Mi:* fuelga ni soy.
13. *Pa, Pe:* me refuye.
14. *Ph, Pa, Pe:* non só.

Sd 177r («Soneto»), *Ma* 84r («Otro soneto del Marqués»), *Ph* 133r («En este nono soneto el autor muestra cómo un día de una gran fiesta vio a la señora suya en cabello, e dize ser los cabellos suyos muy ruvios e de la color de la tupaza, que es una piedra que ha la color como de oro. E allí donde dize *filos de Arabia* muestra asimismo que eran tales como filos de oro, por quanto en Arabia nasçe el oro. Dize asimismo que los premía una verdor plaziente e flores de jazmines: quiso dezir que la crespina suya era de seda verde e de perlas»), *Pa* 104r (la misma rúbrica), *Pe* 179v (la misma rúbrica), *Mi* 264r (la misma rúbrica con ligeras variantes).
Texto de base: *Sd.*
1. *Ma:* de Febo; *Mi:* del Flebo.

2. *Helena:* paradigma de belleza; vid. núm. 50, n. 144.
12. También esta serie de antítesis denuncia filiación petrarquesca; vid. soneto III, n. 14.

nin los filos de Arabia más fermosos
que los vuestros cabellos luminosos,
nin gemma de topaza tan fulgente.
  Eran ligados de un verdor plaziente 5
e flores de jazmín que los ornava
e su perfecta belleza mostrava,
qual biva flama o estrella d'Oriente.
  Loó mi lengua, maguer sea indigna,
aquel buen punto que primero vi 10
la vuestra imagen e forma divina,
  tal como perla e claro rubí,
e vuestra vista társica e benigna,
a cuyo esguarde e merçed me di.

---

2. *Pa, Pe:* fillos; *Mi:* fijos.
4. *Ma:* nin gema de poza; *Ph, Pa, Pe, Mi:* nin gema d'estupaza; *Ph:* tan luziente; *Pa, Pe:* tan resplandeziente.
6. hornava *en el ms.; Pa:* jassemín; *Pe:* jansomín.
7. *Sd*: (de)mostraba, *añadido al prefijo por mano posterior.*
8. *Pe:* fama.
9. *Pa, Pe:* maguer se indigna.
10. *Ph, Pa, Pe:* e aquel.
14. *Mi:* de cuyo.

---

3. Los resplandecientes cabellos rubios de la amada son frecuentemente evocados por Petrarca; cf., por ejemplo, Son. 90: «Erano i capei d'oro a l'aura sparsi...».
4. *topaza:* topacio.
10. Comp. soneto I, vv. 3-4 y n. 4.
13. *társica:* de la voz hebrea *tharsis*, que designa una piedra preciosa de tonalidad amarillo-verdosa, que puede ser el crisólito; *vista társica:* 'ojos verdes'. Fernando González Ollé ha explicado así la historia y el significado del vocablo: «Santillana ha acuñado el adjetivos *társica* para indicar lo relativo al crisólito, lo que posee sus cualidades, con base en el nombre hebreo latinizado, *tharsis*, de dicha piedra preciosa, documentado, a lo más con leve adaptación, en las traducciones bíblicas medievales. En el texto examinado opera fundamentalmente su condición cromática, el color verde, el cual actúa con su simbolismo de esperanza» («De la etimología de *társica* al tópico de los ojos verdes», en *Studia hispanica in honorem R. Lapesa*, I, Madrid, 1972, pp. 281-294).

62. (X)

Fiera Castino con agua lança
la temerosa gente pompeana:
el cometiente las más vezes gana,
al victorioso nuze la tardança.
Razón nos mueve, e çierta Esperança 5
es el alferze de nuestra vandera,
e Justiçia patrona e delantera,
e nos conduze con grand ordenança.
Recuérdevos la vida que bivides,
la qual yo llamo imagen de muerte, 10
e tantas menguas séanvos delante;
pensad las causas por qué las sofrides,
ca en vuestra espada es la buena suerte
e los honores del carro triumphante.

Sd 177v («Soneto»), *Ma* 196r («Soneto del Marqués porque le parescía dilatarse algunos fechos que andavan en este reyno, en espeçial por la parte suya»), *Ph* 133v («En este décimo soneto el auctor, enojado de la tardança que los de la parte suya fazían de cometer a la otra en estos conbates de Castilla, dize que fiera Castino con la lança aguda en la otra parte porque mueva las gentes a batalla. E este Castino fue aquel que primeramente firió en las gentes de Ponpeo, ca era de la parte del César en la batalla de Vmaçia»), *Pa* 104r (la misma rúbrica), *Pe* 180r (la misma rúbrica), *Mi* 264r-264v (idéntica rúbrica; variantes: *en estos delictos de Castilla*).
Texto de *Sd.*
1. *Pa:* Catino; *Pe:* Cascuno.
4. *Ma:* el victorioso; *Mi:* al virtuoso; *Pa, Pe:* nose la t.
5. *Ma:* a çierta e.; *Pa, Pe:* e tarda esperança.
6. *Pa, Pe:* él es alférez; *Mi:* alferes.
7. *Ma:* *om. la primera* e; *Amador:* es delantera.
8. *Mi:* e vos; *Amador:* e nos conduçen en grand o., *sin justificación.*
9. *Ma:* vivedes; *Ph, Mi:* vevides.
10. *Amador:* de la muerte.

---

1. *Castino:* Crástino, soldado romano que fue el primero en blandir la lanza y trabar combate en la batalla librada en Tesalia por César y Pompeyo (*Farsalia,* VII, 471).
4. *nuze:* perjudica, daña.
5. *çierta:* segura.
6. *alferze:* alférez.

63. (XI)

Despertad con afflato doloroso,
tristes sospiros, la pesada lengua:
mío es el daño e vuestra la mengua
que yo assí biva jamás congoxoso.
Por ventura será que havré reposo 5
quando recontares mis vexaçines
aquella a quien sus crueles prisiones
ligan mis fuerças con perno amoroso.
¿Quieres que muera o biva languiendo,
e sea occulta mi grave dolençia, 10
la qual me gasta e va dirruyendo,
e sus langores non han resistençia?

Sd 177v («Soneto»), *Ma* 84v («Otro soneto del Marqués»), *Ph* 134 («En este undécimo soneto el autor se quexa de su misma lengua, e inquiétala e redargúyela por quanto a ella plaze que él muera así callando, e dize que non le paresce sea gran çiençia lo tal»), *Pa* 104r-104v (la misma rúbrica), *Pe* 180v (la misma rúbrica), *Mi* 264v (la misma rúbrica).

Texto de *Sd*.

1. *Ph, Pa, Pe:* con el flato; *Mi:* con el flaco, *«lectio facilior» y trivial.*
3. *Ma:* e v. la lengua; *Ph, Pa, Pe, Mi:* e suya la m.
4. *Amador:* que jamás yo asý viva congoxoso.
5. *Pa, Pe:* haveré.
6. *Ma:* quando contaredes; *Pa, Pe:* recontare; *Mi:* quanto te encontrares; *Amador, Sola:* recontaré; *Vegue:* q. (rre)contares de mis v.
7. *Ma, Pa, Pe:* passiones; *Ph:* presiones; *Mi: falta este verso.*
8. *Ph, Pa, Pe:* sus fuerças.
9. *Ph, Pa, Pe:* callando; *Amador, Sola:* padesçiendo, *lección que no figura en ningún ms.*
10. *Ma:* o sea.
11. *Ma:* va destruyendo; *Mi: falta este verso; Amador, Sola:* e vame d., *que no autoriza ningún ms.*

---

1. *afflato:* 'soplo, aliento'; vid. núm. 34, n. 18.
2. La invocación a sus suspiros animándolos a romper el silencio y a proclamar su dolor es probablemente un recuerdo petrarquista: «Ite, caldi sospiri, al freddo core, / rompete il ghiaccio che pietà contende [...] / Ite, dolci penser, parlando fore / di quello ove 'l bel guardo non s'estende» (Son. 153).
4. *jamás:* siempre.
11. *dirruyendo:* vid. núm. 59, n. 6.

¿De qué temedes?, ca non entiendo
morir callando sea grand sçiençia.

64. (XII)

Timbre de Amor, con el qual combate,
cativa e prende toda gente humana,
del ánimo gentil derrero mate,
e de las más fermosas soberana;
de la famosa rueda tan çercana 5
non fue por belleza Virginea,
nin fizo Dido, nin Dampne Penea,
de quien Ovidio grand loor esplana.

---

13. *Ma:* ca yo non; *Mi:* que non.

Sd 178r («Soneto»), *Ma* 84v («Otro soneto del Marqués»), *Ph* 134v («En este duodécimo soneto el autor muestra cómo la señora suya es así gentil e fermosa que deve ser çimera e tinble de amor, e que non es menos cuerda e diestra»), *Pa* 104v (la misma rúbrica; variantes: *tiemplo de amor*), *Pe* 180v-181r (la misma rúbrica; variantes: *templo de amor*), *Mi* 264v (la misma rúbrica).
Texto de *Sd*.
1. *Ph, Pe:* timble; *Pa:* tiemple.
2. *Ph, Pa, Pe:* captiva; *Mi:* cabtiua e p. toda la g.
3. *Ma:* de Reromente; *Amador, Sola:* de Rea, mate (*Amador señala en nota: «acaso quiso decir:* de Nero, Marte; *pero también con error»*).
5. *Mi:* de la fauosa.
6. *Amador, Sola:* por su belleza.
7. *Ma:* Dapne; *Ph, Mi:* Danne; *Pa, Pe:* Damne.
8. *Ph, Pa, Pe, Mi:* Omero.

---

12. *langores:* vid. núm. 33, n. 24.
1. *timbre:* blasón.
3. *derrero mate:* quizá aluda al lance final *(derrero)* del ajedrez; el verso, no obstante, es de difícil interpretación, y los editores han propuesto diversas lecturas.
6. *Virginea:* Virginia, doncella romana a la que dio muerte su propio padre, Virginio, para que no fuese poseída del decenviro Apio Claudio, que se había enamorado de su belleza.
7. *Dampne Penea:* Dafne, hija del río Peneo, en la Tesalia, transformada en laurel cuando la perseguía Apolo. Narra este mito Ovidio en *Metamf.*, I, 472-567.

Templo emicante donde la cordura
es adorada, e honesta destreza, 10
silla e reposo de la fermosura;
choro plaziente do virtud se reza,
válgame, deessa, tu mesura
e non me judgues contra gentileza.

65. (XIII)

Calla la pluma, e luze la espada
en vuestra mano, Rey muy virtuoso;
vuestra exçellençia non es memorada
e Calíope fuelga e a reposo.

---

9. *Pa, Pe:* tiemplo; *Amador, Sola:* templo eminente, «*lectio facilior*» *no justificada por ningún ms.*
12. *Pa, Pe:* de virtud.
13. *Mi:* deuesa; *Amador, Sola:* válgame ya d.
14. *Ph, Pa:* juzgues.

Sd 178r («Soneto al Rey de Aragón»), *Ma* 196v-197r («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor del señor Rey de Aragón quexándose porque los coronistas non escrivieron d'él segund devieron»), *Ph* 135r («En este decimoterçio soneto el autor llora e plane por quanto se cuida que según los grandes fechos e gloriosa fama del Rey de Aragón non ay oy poeta alguno istorial nin orador que dellos fable»), *Pa* 104v (la misma rúbrica), *Pe* 181r-181v (la misma rúbrica), *Mi* 264v (la misma rúbrica), *MH* 109r («Soneto»).
Texto de *Sd*.
4. *Pa, Pe:* e have reposo.

---

9. *emicante:* vid. núm. 32, n. 25.
10. Nótese el fuerte hipérbaton en el verso.
12. Inspirado también por la tradición estilnovística y dantesca, no es infrecuente que Santillana acuda en los sonetos (también lo hace en algunos decires líricos: vid. *Estudio preliminar*, III, y núms. 32 y 39) a la hipérbole sagrada para expresar la divinización de la dama. Comp. además sonetos XIV y XXXVII.

2. Con toda probabilidad, la circunstancia histórica que motiva el soneto es la conquista de Nápoles por Alfonso de Aragón en 1443. El poeta lamenta que, a pesar de las grandes hazañas del rey, éstas no hayan sido justamente celebradas por cronistas ni poetas.
4. *Calíope:* la musa épica; vid. núm. 32, n. 1.

Yo plango e lloro non ser comendada 5
vuestra eminençia e nombre famoso,
e redarguyo la mente pesada
de los bivientes, non poco enojoso;
porque non cantan los vuestros loores
e fortaleza de memoria digna, 10
a quien se humillan los grandes señores,
a quien la Italia sobervia se inclina.
Dexen el carro los emperadores
a la vuestra virtud quasi divina.

66. (XIV)

Quando yo soy delante aquella dona,
a cuyo mando me sojudgó amor,
cuido ser uno de los que en Tabor
vieron la grand claror que se razona,

---

5. *Pe:* el lloro.
6. *Ph:* nomble; *Amador:* nombre tan famoso.
7. *Ph, Pa, Pe:* la mente fatigada.
9. *Mi:* non catan.
11. *Ph, MH:* omillan.
12. *MH:* la entalia; *Ma:* se enclina.
14. *Ma, MH:* casi.

Sd 178v («Soneto»), *Ma* 85r («Otro soneto del marqués»), *Ph* 135v («En este decimoquarto soneto el autor muestra que quando él es delante aquella su señora le paresce que es en el monte de Tabor, en el qual Nuestro Señor aparesció a los tres discípulos suyos; e por quanto la istoria es muy vulgar non curé de la escrevir»), *Pa* 104v-105r (la misma rúbrica; variante: *non quiere de la scrivir*), *Pe* 181v-182r (idéntico encabezamiento que *Pa*), *Mi* 265r (la misma rúbrica que *Ph*), *MH* 109r («Soneto»).
Texto de *Sd*.
1. *Pa, Pe: om.* yo; *Ph:* delant; *Amador:* yo só.
2. *Mi:* mandado; *Ma, Ph, MH:* sojuzgó; *Pa:* sozjugó; *Pe:* sujugó.
3. *Mi:* cuyo ser.
4. *Ph, Pe, Mi:* calor.

---

13. El carro triunfal de la Fama.

4. La transfiguración de Cristo en el monte Tabor ante Pedro, Santiago y Juan. En estos versos tiene Santillana muy presente

o que ella sea fija de Latona, 5
segund su aspecto o grand resplandor,
assí que punto yo non he vigor
de mirar fixo su deal persona.
El su fablar grato, dulçe, amoroso
es una maravilla çiertamente 10
e modo nuevo en humanidad;
ell andar suyo es con tal reposo,
honesto e manso su continente,
ca, libre, bivo en catividad.

67. (XV)

El tiempo es vuestro e si d'él usades
como conviene, non se fará poco:
non llamo sabio, mas a mi ver loco,

6. *Ma:* de grant; *Ph, Pa, Pe, Mi, MH:* e gran.
8. *MH:* so deal; *Mi:* su de deal.
9. *Amador:* el su grato fablar, *no justificado.*
11. *Ma:* e modo bueno; *Pa, Pe:* e modo non nuevo.
12. el andar *en todos los demás ms.*
13. *Mi:* o. e mando; *Ph, Pa, Pe, Mi, MH:* e su c., *que admiten Amador, Sola.*
14. *Ph, Pa, Pe, Mi:* captividat; *MH:* cabtiuidat.

Sd 178v («Soneto»), *Ma* 196v («Otro soneto del marqués por la mesma tardanza»), *Ph* 136r («En este decimo quinto soneto el autor se quexa de la tardança que la parte suya fazía en los debates de Castilla, e muestra asimismo se devan guardar de los engaños, tocando como exenplo de una istoria de Virgilio»), *Pa* 105r (la misma rúbrica), *Pe* 182r-182v (la misma rúbrica), *Mi* 265r (la misma rúbrica; variante: *como por enxenplo d'esto una*), *MH* 109r («Sonecto»). Texto de *Sd.*
3. *MH:* non fablo.

el correspondiente pasaje evangélico de San Mateo, 17: «... Et resplenduit facies eius sicut sol, vestimenta autem eius facta sunt alba sicut nix [...] ecce nubes lucida obumbravit eos.» Sobre la hipérbole sagrada, vid. soneto XII, n. 12.
5. *Latona:* madre del sol.
8. *deal:* adjetivo derivado de *dea,* 'diosa', mediante el sufijo *-alis* frecuente en el latín medieval y repetidamente empleado por los poetas del siglo XV (María Rosa Lida de Malkiel, *Juan de Mena...,* ob. cit., p. 268).

quien lo impidiere; ca si lo mirades,
  los picos andan, pues, si non velades, 5
la tierra es muelle e la entrada presta:
sentir la mina, que pro tiene o presta,
nin ver el daño, si non reparades.
  Ca si bien miro, yo veo a Sinón,
magra la cara, desnudo e fambriento, 10
e noto el modo de su narraçión,
  e veo a Ulixes, varón fraudulento,
pues oíd e creed a Lichaón,
ca chica çifra desfaçe grand cuento.

68. (XVI)

Amor, debdo e voluntad buena

4. *Ph:* inpediere; *Pa, Pe, Mi:* empediere; *Pe:* quasi lo m.
6. *Ph, Pa, Pe:* es mueble.
7. *Pa:* sentir l'ánima; *Vegue:* que pro nos tiene, *no justificado.*
8. *Pa, Pe:* reportades.
12. *Ma:* Olixes; *Mi: om.* varón.
14. *MH:* canticha çifra; *Pa, Pe:* xifra; *Mi: om.* cuento.

Sd 179r («Soneto»), *Ma* 197r («Otro soneto qu'el marqués fizo a ruego de un pariente suyo, el qual le paresçía que era vexado e atormentado de amor: era el conde de Venavente don A°»), *Ph* 136v («En este decimo sesto soneto el auctor fabla quexándose del trabajo que a un amigo suyo por amor le veía pasar, e consejale los remedios que en tal caso le parezca se devan tomar»), *Pa* 105r (la misma rúbrica), *Pe* 182v-183r (la misma rúbrica), *Mi* 265r (la misma rúbrica), *MH* 109r («Sonecto»).
Texto de *Sd.*
1. *Ma, Ph, Sola:* deudo; *Pa, Pe:* a. donde v.

7. *mina:* en la época es acepción militar, 'galería subterránea para arruinar una fortificación'; Alfonso de Palencia, *Vocabulario,* 101b: «se dize *cuniculus* la mina, que es occulto pasaje socavado a escuros de los enemigos, fabricado para tomar el logar de los contrarios» *(DCECH).*
9. Los dos tercetos evocan el famoso episodio del caballo de Troya que narra Virgilio en el libro II de la *Eneida. Sinón:* soldado griego que se deja apresar por las gentes de Príamo y embauca con sus historias a los troyanos para que no desconfíen del caballo.
13. *Lichaón:* Laocoonte, sacerdote de Apolo, que trató sin éxito de advertir a los troyanos sobre la estratagema griega.
1. *debdo:* deudo, 'parentesco'. El soneto, según indica la rúbrica de

doler me fazen de vuestra dolor,
e non poco me pena vuestra pena,
e me tormenta la vuestra langor.
Çierto bien siento que non fue terrena 5
aquella flama nin la su furor
que vos inflama e vos encadena,
ínfima cárcel, mas çeleste amor.
Pues, ¿qué diré? Remedio es olvidar,
mas ánimo gentil atarde olvida, 10
e yo conosco ser bueno apartar.
Pero desseo consume la vida:
assí diría, sirviendo, esperar
ser qualque alivio de la tal ferida.

---

2. *Pa, Pe:* dolor me faze; *Pe:* vuestro.
4. *Amador, Sola:* e me atormenta.
5. *Ph, Mi:* ca non fue t.; *Pa, Pe:* e non fue t.; *MH:* como fue t.
7. *Ph, Pa, Pe, MH:* nin vos e.
8. *Pa:* en freme cárçel: *Ph:* çelestre.
11. *Pe:* e yo cogno ser b. a.
13. *Pa, Pe, Mi:* serviendo.
14. *MH: om.* de la.

Ma, es una consolatoria amorosa dirigida a don Alonso Pimentel, tercer conde de Benavente.

10. *ánimo gentil atarde olvida:* esta expresión —que también emplea Santillana en el decir núm. 42, v. 17—, según hizo notar Joseph Seronde, recoge «one of Machaut's favorite lines»: «Qui bien aim-me a tart oublie», *Lay de Plour,* I, 283 («A study of the relations of some leading french poets of the XIVth and XVth centuries to the Marqués de Santillana», *RR,* VI, 1915, pp. 60-88).

69. (XVII)

Non en palabras los ánimos gentiles,
non en menazas nin semblantes fieros
se muestran altos, fuertes e viriles,
bravos, audaçes, duros, temederos.
Sean los actos non punto çiviles, 5
mas virtuosos e de cavalleros,
e dexemos las armas femeniles,
abominables a todos guerreros.
Si los Sçipiones e Deçios lidiaron
por el bien de la patria, çiertamente 10

Sd 179r («Soneto»), *Ma* 197r-197v («Otro soneto qu'el marquéc fizo a algunos que le paresçió que fablavan mucho e non façían tanto»), *Ph* 137r («En este décimo séptimo soneto el autor se quexa de algunos que en estos fechos de Castilla fablavan mucho e fazían poco, como en muchas partes contece; e toca aquí algunos romanos nobles homes que fezieron grandes fechos, e muestra que non los fazían solamente con palabras»), *Pa* 105r-105v (la misma rúbrica), *Pe* 183r-183v (la misma rúbrica), *Mi* 265r-265v (la misma rúbrica), *MH* 109r («Sonecto»).
Texto de *Sd*.
1. *Pa:* los antiguos; *Pe:* los amigos; *Amador, Sola: om.* los, *para regularizar el verso.*
2. *Ph, Pa, Pe:* non en amenazas nin en s.; *Mi:* ni en s.; *Vegue:* los senblantes.
3. *Pa:* se muestraron; *Pe:* se muestron.
4. *Mi:* temedores.
5. *Ma:* autos; *Amador, Sola:* sus actos.
6. *Ma:* o de.
9. *Mi:* así los; *Ph, Pe, MH:* Çipiones.

---

5. *çiviles:* 'crueles'; comp. Mena, *Laberinto,* v. 1233: «Vi más la furia cevil de Medina»; vid. María Rosa Lida de Malkiel, «Cevil 'cruel'», *NRFH,* I, 1947, pp. 80-85.
7. Comp. núm. 51, v. 503.
9. *Deçios:* cónsules romanos, padre e hijo, que murieron combatiendo contra los enemigos de Roma (cf. Valerio Máximo, *Factorum dictorumque...,* V, 6); comp. Mena, *Laberinto,* v. 1722: «Y vimos a Codro gozar de la gloria, / con los costantes y muy claros Decios.»

non es en dubda, maguer que callaron,
o si Metello se mostró valiente:
pues loaremos los que bien obraron
e dexaremos el fablar nuziente.

70. (XVIII)

¡Oy, qué diré de ti, triste emisperio!,
¡o patria mía!, ca veo del todo
ir todas cosas ultra el recto modo,
donde se espera inmenso lazerio.
Tu gloria e laude tornó vituperio 5
e la tu clara fama en escureza.
Por çierto, España, muerta es tu nobleza
e tus loores tornado haçerio.
¿Dó es la fe? ¿dó es la caridad?

---

11. *Ph, Pa, Pe, Mi:* non es d.; *Ph, Pa, Pe, Mi, MH:* que fablaron.
12. *MH:* Mello; *Ma:* más valiente
14. *Pa, Pe:* noziente.

Sd 179v («Soneto»), *Ma* 197v («Otro soneto qu'el marqués fizo quexándose de los daños deste Regno»), *MH* 109r («Sonecto»).
Texto de base: *Sd.*
1. *Sd:* oyd, *por error; MH:* di.
2. *Ma:* que veo; *MH:* cabto.
3. *Ma:* todas las c.
4. *MH:* donde s'aspera.
6. *MH:* ascureza.
8. *MH:* buhores; *Ma, MH, Amador, Sola:* tornados.

---

12. *Metello:* vid. núm. 34, n. 40.
14. *nuziente:* 'dañoso, nocivo'.

4. *lazerio:* desgracia, miseria.
5. *laude:* lat. *laus,* 'alabanza'.
8. *haçerio:* 'vergüenza, reproche'; comp. *Libro de buen amor,* 795*d:* «a nada es tornado el mi laçerio: / veo el daño grande e demás haçerio».
9. Comienza aquí una serie de interrogaciones retóricas que contienen una enumeración ordenada de todas las virtudes, primero las teologales y después las cardinales (entre las que añade también *egualdad,* 'igualdad de ánimo', 'constancia, inmutabilidad ante lo próspero o lo adverso'), y que ruecuerdan el tono patético

¿dó la esperança? Ca por çierto absentes 10
son de las tus regiones e partidas.
¿Dó es justiçia, temperança, egualdad,
prudençia e fortaleza? ¿Son presentes?
Por çierto non, que lexos son fuidas.

71. (XIX)

Lexos de vos e çerca de cuidado,
pobre de gozo e rico de tristeza,
fallido de reposo e abastado
de mortal pena, congoxa e graveza;
desnudo d'esperança e abrigado 5
de immensa cuita e visto aspereza,

---

12. *Ma, Amador, Sola:* tenplança.
14. *MH: om.* lexos.

Sd 179v («Soneto»), *Ma* 85r («Otro soneto del marqués»), *MH* 109v («Sonecto»); lo transcribió también Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a las obras de Garcilaso, Sevilla, 1580, modificando algunos versos.
Texto de *Sd.*
4. *Amador:* braveça, *no justificado.*
6. *Amador, Vegue, Sola:* d'aspereza, *lección no autorizada por los mss. y procedente de Herrera.*

---

de su prosa *Lamentación en prophecía de la segunda destruyçión de España,* de hacia 1430. También hay en el soneto coincidencias con la *Questión fecha a don Alonso de Cartagena, obispo de Burgos,* de 1444: «Por çierto non otra cosa paresçe sinon que los tales viçios e pecados ayan en este infortunado emispherio [...] exçitado, amonestado e provocado a los omes [...] ca lexos es de nos toda virtut, e todo desseo de paz, e todo amor de bien vivir.»

5. Aunque esta larga serie de antítesis con que se abre el soneto parece recrear una de las fórmulas de estilo más características de la poesía petrarquista, la fuente inmediata y concreta que aquí sigue Santillana, como hizo ver J. Seronde, es una balada de Guillaume de Machaut: «*Riches* d'amour et mendians d'amie, / *Povres* d'espoir et garnis de desir / Pleins de dolour et disiteus d'aye, / *Loing* de merci, familleus de merir, / *Nus* de tout ce qui me puet resjoïr / Sui pour amer et de mort en paour / Quant ma dame me het et je l'aour» («A study of the relations...», art. cit., pp. 76-77).

la vida me fuye, mal mi grado,
e muerte me persigue sin pereza.
  Nin son bastantes a satisfazer
la sed ardiente de mi grand desseo 10
Tajo al presente, nin me socorrer
  la enferma Guadiana, nin lo creo:
sólo Guadalquevir tiene poder
de me guarir e sólo aquél desseo.

72. (XX)

Doradas ondas del famoso río
que baña en torno la noble çibdad,

7. *Amador, Sola:* la mi vida, *procedente de Herrera.*
8. *Ma: om.* e; *Amador:* la muerte, *procedente de Herrera.*
10. *Ma:* do mi.
13. *MH:* sólo es Betis quien t. p.

Sd 180r («Soneto»), *Ma* 193r-193v («Soneto»), *MH* 109v («Sonecto»). Texto de *Sd.*
1. *MH:* fondas.
2. *Ma:* çiudad.

10. Este verso, como muestra Seronde (*ibid.*, p. 77), es un calco de otro del *Lay Mortel,* de Machaut: «Ç'est la fontainne douce et clere / Qui puet dou tout *assasier / L'ardent soif de mon desirier.*»
11. La enumeración de diferentes ríos y el encomio particular de uno de ellos, parece claramente inspirada en el Son. 148 de Petrarca: «Non Tesin, Po, Varo, Arno, Adige e Tebro, / Eufrate, Tigre, Nilo, Ermo, Indo e Gange...», soneto que además poseía traducido y comentado el Marqués en uno de los códices de su biblioteca (hoy, B.N., ms. 10186) (cf. A. Vegue, *Los sonetos...*, cit., pp. 63-65).
13. Nada se sabe de esta dama, probablemente sevillana, que aquí celebra el Marqués en la distancia, y a la que también parece ir destinado el soneto siguiente.
14. Es éste el soneto más célebre de Santillana, precisamente el que recuerda y transcribe Herrera en sus *Anotaciones*, y el que asimismo considerará Luzán en su *Poética, s*in duda, tomando la referencia de Herrera.

1. *famoso río:* debe de tratarse del río Guadalquivir, cantado en el soneto anterior. El comienzo del soneto recuerda el de la famosa Canción 126, de Petrarca: «Chiare fresche e dolci acque».

do es aquella, cuyo más que mío
soy e posee la mi voluntad;
pues qu'en el vuestro lago e poderío 5
es la mi barca veloçe, cuitad
con todas fuerças e curso radío
e presentadme a la su beldad.
Non vos impida dubda nin temor
de daño mío, ca yo non lo espero, 10
y si viniere, venga toda suerte,
e si muriere, muera por su amor:
murió Leandro en el mar por Hero,
partido es dulçe al afflicto muerte.

73. (XXI)

En el próspero tiempo las serenas
plañen e lloran reçelando el mal;
en el adverso, ledas cantilenas
cantan e atienden el buen temporal.
Mas ¿qué será de mí, que las mis penas, 5

---

4. *MH: om.* e.
6. *Ma:* cuidad.
14. *MH:* aflito.

Sd 180r («Soneto»), *Ma* 193v («Otro soneto del marqués»). Texto de *Sd.*
4. *Amador, Vegue, Sola:* al buen, *no justificado.*

---

6. *cuitad:* apuraos, esforzaos.
7. *radío:* 'errante, perdido'; comp. *Libro de buen amor,* 989: «Radío ando, serrana, / en esta grand espessura».
9. *dubda nin temor:* iteración sinonímica.
13. *Leandro, Hero:* vid. núm. 52, n. 43.

1. *serenas:* el canto de la sirena es motivo frecuente en la poesía de la época, ya como símbolo del engaño (Mena, *Obra lírica,* núm. 11, vv. 41-42: «Solamente con cantar / diz que engaña la serena»), ya como contrapuesto a la adversidad (Carvajal: «faré como la serena, / que canta con la fortuna / y en bonança sufre pena», ed. E. Scoles, IX, vv. 3-5 y n.). Quizá el motivo proceda de Dante, *Purgatorio,* XIX, 19-21: «'Io son', cantava, 'io son dolce serena, / che' marinari in mezzo mar dismago; / tanto son di piacere a sentir piena!'» Vid. también núm. 52, v. 481.

cuitas, trabajos e langor mortal
jamás alternan nin son punto ajenas,
sea destino o curso fatal?
  Mas enprentadas el ánimo mío
las tiene, como piedra la figura, 10
fixas, estables, sin algún reposo.
  El cuerdo acuerda, mas non el sandío;
la muerte veo e non me do cura:
¡tal es la llaga del dardo amoroso!

74. (XXII)

  Non es a nos delimitar el año,
el mes, nin la semana, nin el día,
la hora, el punto: sea tal engaño
lexos de nos e fuiga toda vía.
  Quando menos dubdamos nuestro daño, 5
la grand bailessa de nuestra bailía
corta la tela del humanal paño:
non suenan trompas nin nos desafía.
  Pues non sirvamos a quien non devemos
nin es servida con mill servidores: 10
naturaleza, si bien lo entendemos,
  de poco es farta nin procura honores.
Jove se sirva e a Çeres dexemos,
nin piense alguno servir dos señores.

---

8. *Ma:* ser destino.
9. *Ma:* enplentadas.
13. *Sola:* doy.

Sd 180v («Soneto»), *Ma* 197v («Otro soneto del marqués amonestando a los honbres a bien bevir»).
Texto de *Sd.*
7. *Ma:* cortó la tela; tella *en Sd.*
13. *Ma, Vegue:* le sirva.

---

7. *punto:* vid. núm. 36, n. 1.
9. *enprentadas:* comp. núm. 59, v. 4.

5. *dubdamos:* tememos.
6. *bailía:* vid. núm. 49, n. 56.
7. Vid. núm. 54, n. 13.
13. *Jove:* Júpiter, por 'Dios'. *Çeres:* diosa de la Naturaleza.

75. (XXIII)

Traen los caçadores al marfil
a padesçer la muerte enamorado
con vulto e con aspecto feminil,
claro e fermoso, compuesto e ornado.
Pues si el ingenio humano es más sotil 5
que otro alguno, ¿seré yo culpado
si moriré por vos, dona gentil,
non digo *a fortiori*, mas de grado?
Serán algunos, si me culparán,
que nunca vieron la vuestra figura, 10
angélico viso e forma exçelente,
nin sintieron amor nin amarán,
nin los poderes de la fermosura
e mando universal en toda gente.

76. (XXIV)

Si el pelo por ventura voy trocando,
non el ánimo mío, nin se crea;

Sd 180v («Soneto»), *Ma* 193v-194r («Otro»).
Texto de *Sd*.
8. *Ma:* a forciori.

Sd 181r («Soneto»), *Ma* 194r («Otro»).
Texto de *Sd*.

---

1. *marfil:* 'elefante'; «es indudable que *marfil* se emplea a veces en la Edad Media como nombre del elefante vivo [...], pero la ac. 'marfil' es mucho más antigua y general y no cabe duda de que aquella aplicación se debe a una confusión popular de *arfil* 'elefante' con *marfil*, nombre de la materia conocida en Europa» *(DCECH)*.
10. *que:* causal.

1. Hay también en este verso reminiscencias petrarquescas (cf. Son. 195: «Di dì in dì vo cangiando il viso e 'l pelo...»).

nin puede ser, nin será fasta quando
integralmente muerte me possea.
Yo me vos di e, non punto dudando, 5
vos me prendistes e soy vuestra prea:
absoluto es a mí vuestro grand mando
quando vos veo o que non vos vea.
Bien mereçedes vos ser mucho amada,
mas yo non penas, por vos ser leal, 10
quantas padesco desde la jornada
que me feristes de golpe mortal.
Sed el oliva, pues fuestes la espada;
sed el bien mío, pues fuestes mi mal.

77. (XXV)

Alégrome de ver aquella tierra
no menos la çibdad e la morada,
sean planiçies o campos o sierra,
donde vos vi yo la primer jornada.
Mas luego vuelvo e aquesto me atierra 5
pensando quánto es infortunada
mi triste vida, porque la mi guerra
non fue de passo, mas es de morada.

---

4. *Ma:* yntregalmente.
9. *Amador:* ser vos.
13. *Ma:* fustes.
14. *Ma:* fustes.

Sd 181r («Soneto»), *Ma* 194r-194v («Otro»).
Texto de *Sd.*
2. *Ma:* ciubdad.
4. *Ma:* primera.

---

6. *prea:* vid. núm. 34, n. 31.
13. *oliva:* símbolo de la paz.

4. La evocación del lugar donde vio a la amada por vez primera es un claro motivo tomado de Petrarca: Son. 85, «Io amai sempre et amo forte ancora ancora / e son per amar più di giorno in giorno / quel dolce loco ove piangendo torno / spesse fiate quando Amor m'accora»; Canción, 126: «Chiare fresche e dolci acque / ove le belle membra / pose colei che sola a me par donna [...] / aere sacro sereno / ove Amor co' begli occhi / il cor m'aperse.»

¿Fue visto bello o lid tan mortal
do non se viessen pazes o suffrençia, 10
nin adversario tanto capital
que non fuesse pungido de conçiençia,
si non vos sola sin par nin egual,
do yo non fallo punto de clemençia?

78. (XXVI)

Non de otra guisa el índico serpiente
teme la encantaçión de los egipçios
que vos temedes, señora excellente,
qualquiera relaçión de mis serviçios.
Porque sabedes, presente o absente, 5
mis pensamientos e mis exerçiçios
son loarvos e amarvos solamente,
pospuesta cura de todos offiçios.
Oídme agora, después condenadme
si non me fallardes más leal 10
que los leales; e si tal, sacadme
de tan grand pena a sentid mi mal.
E si lo denegades, acabadme:
peor es guerra que non lid campal.

---

9. *Amador:* bello o lide; *Vegue:* bello, o[h] lid; *Sola:* bello, oh lid[e].
13. *Ma:* ygual.

Sd 181v («Soneto»), *Ma* 194v («Otro»).
Texto de *Sd*.
6. *Ma:* o mis exercicios.
8. *Ma:* pues puesta cura.
11. *Amador, Sola:* fallaredes.

---

9. *bello:* lat. *bellum,* 'guerra'.
10. *suffrençia:* 'sufrimiento' (Nebrija, *Vocabulario:* «sufrimiento *aequanimitas. Parientia. Tolerantia*»).

79. (XXVII)

Si la vida biviesse de Noé
e si de la vejez todas señales
concurriessen en mí, non çessaré
de vos servir, leal más que leales.
Ca partirme de vos o de la fe 5
ambas dos cosas judgo ser iguales:
por vuestro vivo, por vuestro morré,
vuestro soy todo e míos mis males.
La saturnina pereza acabado
havría ya su curso tardinoso, 10
o las dos partes de la su jornada,
desque vos amo; e si soy amado,

Sd 181v («Soneto»), *Ma* 194v-195r («Otro»).
Texto de *Sd.*
1. *Amador:* toviesse, *no justificado.*
8. *Amador, Sola:* míos son mis males.
10. *Ma, Vegue: om.* ya.

---

1. *Noé:* como se lee en el *Génesis,* 9, 28-29, Noé alcanzó la edad de novecientos cincuenta años: «Vixit autem Noe post diluvium trecentis quinquaginta annis. Et impleti sunt omnes dies eius nongentorum quinquaginta annorum: et mortuus est.»
10. *tardinoso:* 'tardo, lento'; «tardo: en la Astronomía se llama un Planeta quando su movimiento diurno verdadero es menor que el medio» *(Aut.).* El poeta, con perífrasis astronómica, viene a decir en estos versos que, desde que ama a su señora, Saturno ha recorrido ya, si no toda su órbita, al menos dos partes de ella. R. Lapesa interpreta así la perífrasis: «Como Saturno invierte cerca de treinta años en recorrer su órbita, hacía más de veinte que el poeta servía a su dama. El soneto parece ser de hacia 1450-52» (ob. cit., p. 198, n. 38).
12. La referencia al tiempo gastado en amar puede ser un motivo petrarquesco (cf. sonetos 62, «Padre del ciel, dopo i perduti giorni»; 79, «S'al principio risponde il fine e 'l mezzo»; 271, «L'ardente nodo ov'io fui d'ora in ora»). De todos modos, la queja retórica por el excesivo tiempo gastado en el servicio amoroso aparece ya formulada en los trovadores provenzales y no es rara entre los poetas castellanos (vid. O. H. Green, «Courtly love in the spanish *Cancioneros*», *PMLA,* LXIV, 1949, p. 267). Comp. Mena, *Obra lírica,*

vos lo sabedes, después el reposo
de mi triste yazija congoxada.

80. (XXVIII)

Cuentan que esforçava Thimoteo
a los estrenuos e magnos varones
e los movía con viril desseo,
con agros sones e fieras cançiones
a la batalla; e del mesmo leo 5
los retornava con modulaçiones
e dulçe carmen d'aquel tal meneo
e reposava los sus coraçones.
Assí el ánimo mío se altiveçe,
se jacta e loa porque vos amó, 10
quando yo veo tanta fermosura.
Mas luego prompto e presto s'entristeçe
e se maldize porque lo assayó,
vista vuestra crueza quánto dura.

---

13. *Amador, Sola:* del reposo.

Sd 182r («Soneto»), *Ma* 195r («Otro»).
Texto de *Sd.*
1. *Amador, Sola:* cuéntase.
2. *Ma:* externuos.
4. *Falta este verso en Ma.*
5. *Vegue: om.* e; *Ma:* león.
8. *Amador:* este possava los sus c., *no justificado.*
11. *Ma:* formosura.
14. *Amador:* tura.

---

ed. cit., núm. 15, vv. 11-14: «Contados día por día, / oy ha tres años o más / que la grand lealtad mía / me faze tener porfía / de amarvos siempre jamás.»
14. *yazija:* 'lecho, cama', 'sepultura'.
1. *Thimoteo:* general ateniense que intervino en las guerras contra Esparta.
2. *estrenuos:* lat. *strenuus,* 'diligente, activo', 'valiente, esforzado'.
13. *assayó:* vid. núm. 48, v. 4.

81. (XXIX)

Buscan los enfermos sanctuarios
con grand desseo e sedienta cura
por luengas vías e caminos varios,
temiendo el manto de la sepultura.
Son, si pensades, menores contrarios 5
los venéreos fuegos sin mensura,
nin los mis males menos adversarios
que la tisera d'Antropos escura.
¿Pues quién podría o puede quietar
mis graves cuitas, mis penas, mis males 10
sean por partes o siquiera en gros?
Nin Esculapio podría curar
los mis langores tantos e tales,
nin otro alguno, sinon Dios e vos.

Sd 182r («Soneto»), *Ma* 195r-195v («Otro»).
Texto de *Sd*.
1. *Amador, Sola:* si buscan.
6. *Ma, Amador, Sola:* mesura.
9. *Amador:* podrá.
10. *Ma, Amador, Sola:* mis grandes.
11. *Amador:* parte.
13. *Amador, Vegue, Sola:* ¡tantos son e tales!

---

6. *venéreos:* de Venus, 'amorosos'.
8. *Antropos:* vid. soneto II, n. 13.
11. *gros:* del fr. *gros,* 'mucho, en cantidad'.
12. *Esculapio:* Asclepio, hijo de Apolo, héroe y dios de la medicina.
14. *Dios e vos:* tales palabras formaban la divisa y la empresa que llevaba en su estandarte Santillana. Según afirma su capellán, Pedro Díaz de Toledo, en el *Razonamiento en la muerte del Marqués de Santillana,* el «Vos» estaba referido a la Virgen, y toda la expresión quería decir «que la misericordia de Dios e la devoción de Nuestra Señora et su intercesión e ruego me avían de traer en camino de salvación» (*Apud,* R. Lapesa, ob. cit., p. 235). De todos modos, con cierta frecuencia aplica Santillana esas palabras en poemas de asunto profano: vid. núms. 15 y 42.

82. (XXX)

Vençió Anibal al conflicto de Canas
e non dubdava Livio, si quisiera,
qu'en pocos días o pocas semanas
a Roma con Italia posseyera.
Por çierto al universo la manera 5
plugo e se goza en grand cantidad
de vuestra tan bien fecha libertad
donde la Astrea dominar espera.
La graçia leemos sea dada
a muchos e a pocos la perseverança, 10
pues de los raros sed vos, Rey prudente,
e non vos canse tan viril jornada,
mas conseguidla toliendo tardança
quanto es loable, bueno e diligente.

Sd 182v («Soneto»), *Ma* 198r («Otro soneto qu'el marqués fizo al señor Rey don Juan»).
Texto de *Sd*.
1. *Amador, Sola:* el conflito.
8. *Ma, Vegue:* onde.
9. *Amador, Sola:* si la.
10. *Sola:* persevranza.
13. *Ma:* tolliendo.

---

1. El comienzo del soneto y la alusión ejemplar a Aníbal, con la que aquí trata Santillana de mover a la acción a Juan II, es una clara imitación del soneto 103 que Petrarca dirige a Stefano Colonna: «Vinse Anibal, e non seppe usar poi / ben la vittoriosa sua ventura.» Aníbal, tras la victoria de Cannas, hubiera podido conquistar toda Italia si hubiera perseverado en la acción.
2. Comp. núm. 47, vv. 9-11.
8. *Astrea:* la Justicia.

83. (XXXI)

Forçó la fortaleza de Golías,
con los tres nombres juntos con el nombre
del que se quiso por nos fazer hombre
e de infinito mortal e mexías,
el pastor, cuyo carmen todos días 5
la sancta Esposa non çessa cantando
e durará tan lexos fasta quando
será victoria a Enoch e a Helías.
Pues vos, los reyes, los emperadores,
quantos el sancto crisma resçebistes 10
¿sentides, por ventura, los clamores
que de Bisançio por letras oístes?
Enxiemplo sean a tantos señores
las gestas de Sión, si las leístes.

Sd 182v («Soneto»), *Ma* 198r («Otro soneto qu'el marqués fizo amonestando a los grandes prínçipes a tornar sobre el daño de Constantinopla»).

Texto de *Sd*.

3. *Amador:* del que por nos se quiso.
4. *Ma:* infenito.
7. *Amador:* turará.
8. *Amador, Sola:* también a H.
13. *Amador, Sola:* enxemplo sean.

---

5. *el pastor:* David, vencedor de Goliat *(1 Samuel,* 17).
6. *la sancta Esposa:* la Iglesia, que canta cada día los salmos de David, el Salterio.
9. Santillana convoca en el poema a todos los príncipes de la cristiandad para acudir en ayuda de Constantinopla (Bizancio), que había caído en manos de los turcos en 1452.
14. *las gestas de Sión:* los hechos del pueblo de Dios, que narra el Antiguo Testamento.

84. (XXXII)

Roma en el mundo e vos en España
sois solas çibdades çiertamente,
fermosa Yspalis, sola por fazaña,
corona de Bética exçelente.
Noble por hedifiçios, non me engaña 5
vana apparençia, mas judgo patente
vuestra grand fama aún non ser tamaña
quan loable sois a quien lo siente.
En vos concurre venerable clero,
sacras reliquias, sanctas religiones, 10
el braço militante cavallero,
claras estirpes, diversas nasçiones,
fustas sin cuento: Hércules primero,
Yspán e Julio son vuestros patrones.

Sd 183r («Soneto»), *Ma* 198r-198v («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de la ciudad de Sevilla quando él fue a ella en el año de çinquenta e çinco»).
Texto de *Sd.*
2. *Ma:* çiubdades.
3. *Ma, Amador:* formosa.
4. *Ma:* corona detica; *Amador, Sola:* de la Bética.
5. *Ma:* edeficios.
8. *Ma, Amador, Sola:* quanto loable.
12. *Ma, Amador:* stirpes.
14. *Ma:* Hispan.

---

13. *fustas:* embarcaciones.
14. Tanto Hércules como Hispano eran tenidos por fundadores de Hispalis (Sevilla). Julio César la conquistó en el año 43 a. C. Con motivo de esta estancia de Santillana en Sevilla, le dedicó Mena la breve composición que comienza «Muy alegre queda Tetis» *(Obra lírica,* ed. cit., núm. 33).

85. (XXXIII)

Porqu'el largo bevir nos es negado,
ínclito rey, tales obras fazed
que vuestro nombre sea memorado:
amad la fama e aquella temed.
Con vulto alegre, manso e reposado 5
oíd a todos, librad e proveed,
façed que ayades las gentes en grado,
ca ninguno domina sin merçed.
Como quiera que sea, comendemos
estos dos actos vuestros por derecho, 10
pues qu'el prinçipio es çierto e sabemos
en todas cosas ser lo más del fecho
e reffiriendo graçias vos amemos,
qu'es a los reyes glorioso pecho.

86. (XXXIV)

Clara por nombre, por obra e virtud

Sd 183r («Soneto»), *Ma* 198r («Otro soneto qu'el marqués fizo al señor Rey don Enrique, reynante»).
Texto de *Sd*.
6. *Ma, Vegue*: proved.
8. *Ma:* sin mereçer.
14. *Ma, Amador, Sola:* de los reyes.

Sd 183v («Soneto a Sancta Clara»), *Ma* 199r («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de Santa Clara, virgen»).
Texto de *Sd*.

---

2. Como anuncia la rúbrica, se trata del rey Enrique IV; a él, recién coronado, dirige Santillana las amonestaciones de su poema.
4. El aprecio de la fama como mejor estímulo de recta actuación es el primer consejo que dirige al rey.
14. El mejor tributo (pecho) para los reyes es el amor de sus súbditos.
1. *Clara:* Santa Clara de Asís, discípula de San Francisco y fundadora de la orden de las Clarisas, a imitación de la franciscana.

luna de Assís, fija d'Ortulana,
de sanctas donas enxiemplo e salud,
entre las beudas una e soberana;
principio de alto bien en juventud 5
perseverante e fuente do mana
pobreza humilde e closo alamud,
del seráphico sol muy digna hermana.
Tú, virgen, triunphas del triunpho triunphante
e glorioso premio de la palma: 10
assí non yerra quien de ti se ampara
e te cuenta del cuento dominante
de los santos, o santa sacra e alma,
pues *ora pro me,* beata Clara.

87. (XXXV)

Del çelestial exército patrón
e del segundo choro más preçioso,
de los ángeles malos dampnaçión,
Miguel arcángel, duque glorioso,
muy digno alférez del sacro pendón, 5

---

2. *Amador, Sola:* e fija.
3. *Ma, Amador, Sola:* enxenplo.
5. *Ma, Amador:* e juventud.
6. *Amador, Sola:* de do mana.
11. *Ma:* hierra.
14. *Amador, Sola:* pues hora ora pro me.

Sd 183v («Soneto»), *Ma* 199r («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de Sant Miguel Arcángel a suplicación de la vizcondesa de Torija, doña Ysabel de Borbón»).
Texto de *Sd.*
3. *Ma:* dapnaçión.

---

4. *beudas:* 'viudas'. Hortulana, madre de Santa Clara, al enviudar, siguió a ésta en la vida religiosa.
una: 'única'.
7. *alamud:* «especie de cerrojo o passador plano y quadrado que sirve para cerrar las puertas y ventanas» *(Aut.).*
8. San Francisco de Asís.

4. *duque:* 'guía'. Nótese cómo el panegírico piadoso de San Miguel lo traza Santillana sobre una enumeración de atributos guerreros, cuya culminación precisamente ha sido la consecución de la gloria.

invençible cruzado victorioso,
tú debellaste al cruel dragón
en virtud del exçelso poderoso.
  Por todos estos premios te honoramos
e veneramos, prínçipe exçellente, 10
e por ellos mesmos te rogamos
  que ruegues al Señor omnipotente
nos dignifique, porque posseamos
la gloria a todas glorias preçedente.

88. (XXXVI)

  Virginal templo do el Verbo divino
vistió la forma de humanal librea,
a quien anhela todo amor benigno,
a quien contempla como a santa ydea;
  si de fablar de ti yo non soy digno, 5
la graçia del tu fijo me provea:
indocto soy e lasso peregrino,
pero mi lengua loarte dessea.
  ¿Fablaron, por ventura, Johan e Johan,
Jacobo, Pedro tan grand theolugía, 10
ni el asna podiera de Balam,

---

7. *Amador:* debellastes.
11. *Amador, Sola:* e bien por ellos.
12. *Amador:* al Señor e muy potente, *no justificado.*

Sd 184r («Soneto»), *Ma* 198v-199r («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de Nuestra Señora»).
Texto de *Sd.*
7. *Ma:* y lasso pelegrino; *Vegue:* e casso p.
8. *Amador:* tu loar dessea.
10. *Amador, Sola:* Jacobo e P.
11. *Ma:* pudiera.

---

7. *debellante:* del lat. *debellare,* 'vencer, reducir'.

2. *librea:* comp. núm. 46, v. 49.
4. *ydea:* vid. núm. 49, n. 134.
7. *lasso:* lat. *lassus,* 'cansado'; *lasso peregrino:* comp. soneto I, v. 14.
9. *Johan e Johan:* Juan Bautista y Juan evangelista.
11. Alude al episodio bíblico del asna de Balam (*Números,* 22), a la que hizo hablar Dios para manifestar a Balam su voluntad de que no acompañara a los príncipes de Moab.

sin graçia suya, fablar, nin sabía?
Pues el que puede, fable sin affán
tus alabanças en la lengua mía.

89. (XXXVII)

Adivinativos fueron los varones
de Galilea, quando los dexó
nuestro Maestro; mas sus corazones
non se turbaron punto más que yo.
Por mí sabidas vuestras estaçiones, 5
vuestro camino, el qual me mató;
e así non causan las mis afliçiones,
aunque si vuestro era, vuestro só.
Façed agora como comedida;
non me matedes: mostraos piadosa; 10
façed agora como fizo Dios,
e consoladme con vuestra venida,
çierto faredes obra virtuosa,
si me valedes con vuestro socós.

90. (XXXVIII)

Leño felice qu'el gran poderío
que todo el mundo no pudo ayubar,

Se halla recogido únicamente en *Ma* 195v («Otro»).
1. *Sola:* divinativos, *para regularizar el endecasílabo hipermétrico.*
7. *Vegue:* cansan.
10. *Amador, Sola:* mostradvos.

Sólo en *Ma* 199r-199v («Otro soneto qu'el marqués fizo en loor de Sant Xristóbal»).
1. filece *en el ms.*

---

14. Todo el poema es un desarrollo del *topos* de lo indecible y, en este caso, de la imposibilidad por parte del poeta de alabar convenientemente a la Virgen.

1. *leño:* por 'nave' (comp. v. 13); lo aplica a San Cristóbal, el «portador de Cristo», quien, según la leyenda, ayudó a Jesús niño a

en cuyo pomo iva el señorío
de çielos, tierras, arenas e mar:
sin altercaçión e sin desvío, 5
mas leda e gratamente sin dubdar,
en el tu cuello le pasaste el río,
que non sin causa se devió negar.
Jaián entre los santos admirable
por fuerça insigne e grand estatura, 10
de quien yo fago comemoraçión,
faz, por tus ruegos, por el espantable
passo yo pase en nave segura,
libre del golfo de la dapnaçión.

91. (XXXIX)

Ánima devota, que en el signo
e santo nonbre estás contenplando,
e los sus rayos con viso aquilino
solares miras fixo, non vagando:

---

4. *Amador:* sierras.
6. mas legra *en el ms.*
8. *Sola:* anegar.

Sólo en *Ma* 199v («Otro soneto qu'el marqués fizo a Sant Bernaldino, fraire de los menores»).
1. *Amador, Sola:* o ánima.

---

atravesar un río cargándolo sobre sus hombros. *Leño* va asociado también a la mención del 'madero de la cruz'.
2. *ayubar:* ayudar.
9. *jaián:* hombre de gran estatura y fuerza.

1. «San Bernardino (1380-1444), monje franciscano; era contemporáneo de Santillana y predicaba en toda Italia, tratando de enmendar las costumbres. Cuando hablaba, mostraba una tablilla con el monograma de Jesús en medio de rayos áureos, para que lo veneraran los fieles. Esto, en 1427, le valió la acusación, ante el papa Martín V, de ser hereje. Fue declarado inocente en el juicio eclesiástico, en tanto el Pontífice quiso que se le hiciera obispo de Siena, pero él rehusó ésta y otras dignidades» (nota de R. Langbehn-Rohland, *Marqués de Santillana, Obras escogidas*, Buenos Aires, 1978, p. 137).
4. *rayos... solares:* nótese el violento hipérbaton.

serás perfecto e discípulo digno 5
del pobre seráphico, guardando
el orden suyo ganaste el devino
lugar eterno, do bives triunphando.
Ningunas dignidades corronpieron
el fuerte muro de tu santidad: 10
sábenlo Siena, Ferrara e Orbino.
Nin las sus ricas mitras comovieron
las tus inopias, nin tu pobredad:
por mí te ruego ruegues, Bernaldino.

92. (XL)

Si ánima alguna tú sacas de pena
por el festival don, es oy la mía,
pescador santo, uno de la çena
de la devinal mesa e compañía.
Tú convertiste la flama egehena, 5
en la qual grandes tienpos ha que ardía,
en mansa calma, tranquila e serena,
e mi grave langor en alegría.
Pues me traíste, señor, donde vea
aquella que en niñez me conquistó,
a quien adoro, sirvo e me guerrea,
e las mis fuerças del todo sobró,
a quien deseo e non me desea,
a quien me mata, aunque suyo só.

---

5. *Amador:* e desciplo dino.
6. *Amador, Sola:* d'aquel p. s. e guardando.
8. do biuis *en el ms.*

Sólo en *Ma* 199v-200r («Otro soneto qu'el marqués fizo a Sant Andrés»).
5. *Vegue:* egehesa.
9. *Amador:* donde yo vea; *Sola:* do yo vea.
10. *Sola:* a aquella.

---

2. El soneto celebra la festividad del apóstol San Andrés, a quien agradece el poeta haber visto en ese día a su dama, en tiempos pasados de juventud.
5. *egehena:* infernal.
12. *sobró:* venció.

93. (XLI)

De sí mesma comiença la ordenada
caridad, e así vos, terçio Calixto,
aquella santidad bien meritada
por fray Viçente, discípulo de Christo,
quesistes que fuese confirmada 5
por consistorio, segund vos fue visto:
gozóse España con esta jornada,
que a Dios fue grato e al mundo bienquisto.
Mas inploramos a vuestra clemençia,
si serán dignas nuestras santas preçes, 10
non se recusen, mas danos segundo,
canonizado por vulgar sentençia,
al confesor insignio Villacreçes:
muy gloriosa fue su vida al mundo.

94. (XLII)

De la superna corte curial
e sacro soçio de la gerarchía,

Sólo en *Ma* 200r («Otro soneto qu'el marqués fizo a Sant Viçente Ferrer, de la orden de los Predicadores»).

4. *Amador:* deçiplo; *Sola:* disciplo.

11. *Amador:* reffusen; mas datnos; *Sola:* mas da[d]nos.

Sólo en *Ma* 200r («Otro soneto qu'el marqués fizo de suplicaçión al Ángel Guardador»).

---

2. *Calixto:* es el papa Calixto III, el español Alonso de Borja, en cuyo pontificado (1455-1458) tuvo lugar la canonización de San Vicente Ferrer (el 5 de junio de 1455). A él pide también Santillana la canonización de Fray Pedro de Villacreces.

13. Fray Pedro de Villacreces fue predicador en la corte de Juan I y luego reformador de la orden franciscana en Castilla.

que de la diva morada eternal
fuste enbiado por custodia mía,
  graçias te fago, mi Guarda espiçial, 5
ca me guardaste fasta en este día,
de las insidias del universal
nuestro adversario, e fuste mi guía.
  E así te ruego, Ángel, ayas cura
del curso de mi vida e breviedad, 10
e con diligençia te apresura,
  ca mucho es débil mi fragilidad:
onesta vida e muerte me procura,
e al fin con los justos santidad.

---

8. *Amador, Sola:* la mi guía.
10. *Sola:* brevedad.
11. *Amador, Sola:* ella con diligençia; *Vegue:* se apresura.

TÍTULOS PUBLICADOS

COLECCIÓN CLÁSICOS

Núm. 1
Miguel Hernández
Perito en lunas
El rayo que no cesa
Edición, estudio y notas:
Agustín Sánchez Vidal

Núm. 2
Juan de Mena
Laberinto de Fortuna
Edición, estudio y notas:
Louise Vasvari Fainberg

Núm. 3
Juan del Encina
Teatro
(Segunda producción dramática)
Edición, estudio y notas:
Rosalie Gimeno

Núm. 4
Juan Valera
Pepita Jiménez
Edición, estudio y notas:
Luciano García Lorenzo

Núm. 5
Alejandro Sawa
Iluminaciones en la sombra
Edición, estudio y notas:
Iris M. Zavala

Núm. 6
José M.ª de Pereda
Sotileza
Edición, estudio y notas:
Enrique Miralles

Núms. 7 y 8
Pero López de Ayala
Libro rimado del Palaçio
Edición, estudio y notas:
Jacques Joset

Núm. 9
Antonio García Gutiérrez
El Trovador
Los hijos del tío Tronera
Edición, estudio y notas:
Jean-Louis Picoche y colaboradores

Núm. 10
Juan Meléndez Valdés
Poesías
Edición, estudio y notas:
Emilio Palacios

Núms. 11 y 12
Miguel de Cervantes
Don Quijote de la Mancha
Edición, estudio y notas:
Juan Bautista Avalle-Arce

Núm. 13
León Felipe
Versos y oraciones de caminante
[I y II]. Drop a Star
Edición, estudio y notas:
José Paulino Ayuso

Núm. 14
Juan de Mena
Obra lírica
Edición, estudio y notas:
Miguel Ángel Pérez Priego

Núm. 15
San Juan de la Cruz
Cántico espiritual. Poesías
Edición, estudio y notas:
Cristóbal Cuevas García

Núm. 16

Juan Eugenio Hartzenbusch

Los amantes de Teruel

Edición, estudio y notas:
Jean-Louis Picoche

Núm. 17

Pedro Calderón de la Barca

La vida es sueño

Edición, estudio y notas:
Enrique Rull

Núm. 18

Pedro Calderón de la Barca

El Gran Teatro del Mundo

Edición, estudio y notas:
Domingo Ynduráin

Núm. 19

Lope de Vega

El caballero de Olmedo

Edición, estudio y notas:
Maria Grazia Profeti

Núm. 20

Poesía española contemporánea

Selección, estudio y notas:
Fanny Rubio y José Luis Falcó

Núm. 21

Don Juan Manuel

Libro del Conde Lucanor

Edición, estudio y notas:
Reinaldo Ayerbe-Chaux

Núm. 22

Romancero

Edición, estudio y notas:
Michelle Débax

Núm. 23

Tirso de Molina

El burlador de Sevilla y convidado de piedra

Edición, estudio y notas:
Xavier A. Fernández

Núm. 24

Mariano José de Larra

Artículos sociales, políticos y de crítica literaria

Edición, estudio y notas:
Juan Cano Ballesta

Núm. 25

Marqués de Santillana

Poesías completas, I

Edición, estudio y notas:
Miguel Ángel Pérez Priego

COLECCIÓN ESTUDIOS

Núm. 1

Isabel Paraíso de Leal

Juan Ramón Jiménez. Vivencia y palabra

Núm. 2

Luis López Jiménez

El Naturalismo y España. Valera frente a Zola

Núm. 3

Nicasio Salvador Miguel

La Poesía Cancioneril (El «Cancionero de Estúñiga»)

Núm. 4

Joseph Perez

Los movimientos precursores de la emancipación en Hispanoamérica

Núm. 5

Vicente Cantarino

Entre monjes y musulmanes. El conflicto que fue España

Núms. 6 y 7

Santos Sanz Villanueva

Historia de la novela social española (1942-1975)

Núm. 8

Antonio Risco

Azorín y la ruptura con la novela tradicional

Núm. 9

Antonio Prieto

Coherencia y relevancia textual. De Berceo a Baroja

Núm. 10

Joaquín Arce

La poesía del siglo ilustrado

Núm. 12

Ignacio Soldevila

La novela desde 1936

Núm. 15

Erich von Richthofen

Sincretismo literario

Núm. 16

Peter Dronke

La individualidad poética en la Edad Media

Núm. 17

Luis Gil Fernández

Panorama social del Humanismo español (1500-1800)

Núm. 18

Michel Garcia

Obra y personalidad del Canciller Ayala

Núm. 19

Alessandro Martinengo

La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura

Núm. 20

Francisco Marcos Marín

Metología del español como lengua segunda

Núm. 21

C. Rossman y A. W. Friedman

Mario Vargas Llosa. Estudios críticos

Alhambra

MARQUÉS DE SANTILLANA
POESÍAS COMPLETAS. I

La presente obra culmina una delicada tarea filológica que aún tenía pendiente nuestra historia literaria: la edición completa, y a la vista del casi medio centenar de cancioneros antiguos que la han transmitido, de la poesía del Marqués de Santillana. De esa suerte, tras el estudio riguroso de la tradición textual, quedan ya incorporados a la producción santillanesca los numerosos poemas que andaban dispersos en cancioneros colectivos y se fija el texto de toda la obra conforme al más correcto y autorizado, esto es, el cancionero de escritorio que al final de su vida dispuso y rehizo el propio Marqués. Un amplio aparato crítico de variantes y notas explicativas acompaña la presentación de los textos. En la introducción, además de un revelador estudio sobre el poeta y el texto, que nos descubre a un Santillana insólitamente preocupado por la fijación de su obra, se analizan literariamente cada uno de los géneros poéticos que se editan en este primer volumen (las serranillas, las canciones, los decires líricos, los decires narrativos y los sonetos). Una relación ordenada y puesta al día de las fuentes textuales manejadas, así como de las ediciones modernas y de la bibliografía fundamental, completa el libro.

MIGUEL ÁNGEL PÉREZ PRIEGO es en la actualidad profesor de Literatura Española en la Universidad de Extremadura, habiéndolo sido antes en la Autónoma de Madrid. Ha estudiado especialmente la lírica del siglo XV y el teatro del XVI, temas sobre los que ha publicado, entre otros trabajos, la edición y estudio de la poesía de Juan de Mena *(Laberinto de Fortuna. Poemas menores,* 1976, y *Obra lírica,* 1979) y *El teatro de Diego Sánchez de Badajoz* (1982). Es también autor de diversos trabajos sobre distintos temas y épocas de la literatura española, publicados en revistas especializadas y en manuales de historia literaria.